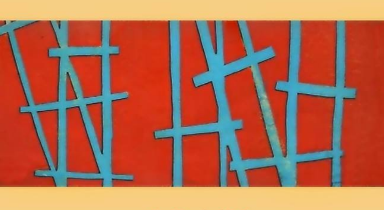
نازك الملائكة

الصومعة والشرفة الحمراء

دراسة نقدية في شعر علي محمود طه



دار العلم للملايين

الصومعة والشرفة الحمراء





نازك الملائكة

الصومعة والشرفة الحمراء

دراسة نقدية في شعر علي محمود طه

دار العلم للملايين
ص.ب ١٠٨٥ - بيروت
تلفون: ٢٢٤٥٠٢ - ٢٩١٠٢٧

الطبعة الثانية
شباط (فبراير) ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م
بيروت ـ لبنان

مقدمة الطبعة الثانية

بقلم المؤلفة

صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥ عن معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة وقد كلفني بإلقاء محاضرات على طلبته في موضوع أختاره . وقد اقترحوا عليّ أولاً أن أكتب في الموضوع الشائع « تجربتي الشعريّة » فاعتذرت لأنني كرهت أن أدخل قاعة الدرس وأحاضر الطلاّب حول نفسي ، وإنما رأيت أن أكتب عن الشاعر علي محمود طه الذي أعجبت به في أوائل حياتي الشعرية . وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباي فأنا أعرفه معرفة موسّعة ، ولي حوله آراء مفصّلة فمن الغبن أن أحرم نفسي فرصة تأليف كتاب عنه أريق فيه على الورق كل ما يحتشد به ذهني من آراء وأفكار وانطباعات . وهكذا عكفت خمسة أشهر خريف سنة ١٩٦٤ وألفت هذا الكتاب .

وكان كل المطلوب مني لمعهد الدراسات العربية أن ألقي ثماني محاضرات . غير أني آثرت أن أؤلف كتاباً كاملاً فيه دراسة مكتملة لشعر الشاعر . وقد آلمني أن معهد الدراسات حين طبع الكتاب جعل عنوانه « محاضرات في شعر علي محمود طه » لأن انتاجي هذا لم يكن مجرّد مجموعة من المحاضرات غير

المترابطة ، لا يشدّها سوى كونها تتناول شاعراً بعينه ، وإنما كان كتاباً مبوّباً له صفة التماسك والبناء الفكري والتسلسل ، وفيه البحث والاستقراء والاستنتاج والدراسة التحليلية الصابرة وغير ذلك مما هو صفات الكتاب المؤلف دون المحاضرات العابرة . والواقع أنني ، بعد أن ألفت الكتاب ، اخترت منه للطلبة جانباً صغيراً عملاً ثماني محاضرات ، ثم أسلمت الكل الكامل إلى المعهد ليطبعه في سلسلة منشوراته .

كان عنوان الكتاب إذن مختاراً لكي يتمشّى مع عناوين سلسلة الكتب التي يطبعها المعهد . ولم أكن حرّة في اختيار تسمية أدبية أصيلة له ، تتميز بالتعبيرية العالية وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقري للفكرة فيه . ومن ثم فقد بقي — في نظري أنا — بلا عنوان ، لأن قولهم « محاضرات في شعر علي محمود طه » ليس عنواناً . وكنت أحبّ أن أسمي الكتاب « الصومعة والشرفة الحمراء » وهي تسمية تشخص ظاهرة خطيرة في شعر هذا الشاعر هي أنه بدأ حياته الشعرية باتجاهات روحيّة ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتى وهو في خضمّ العاطفة المشتعلة ، وهذا ما رمزت إليه بكلمة « الصومعة » . بينما تعبّر « الشرفة الحمراء » عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه إلى اللهو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع ، متوقفاً إلى حدّ ما عن التفكير في (الزمن) و (الأعماق) والأغوار والمعاني الروحية . والواقع أنني انتزعت فكرة (الصومعة) من شعر علي محمود طه في مرحلته الأولى حيث يقول :

يا كعبــة لخيالاتي وصومعةً رتّلت في ظلها للحسن آياتي

وفيه عبّر عن موقفه الخاشع من فكرة الجمال التي كان يمنحها التجريد كما سيأتي . كما قطفت تعبير « الشرفة الحمراء » من قوله في قصيدة جميلة من شعر المرحلة الثانية يخاطب فتاة جميلة تنام عارية تحت ضوء القمر :

فردّي	الشرفــة الحمــرا	ء دون المخــدع	الأســى

فالعنوان كله منزوع من شعر الشاعر لكي يمثل النقلة العجيبة التي مرّت بها حياته .

ولسوف يجد القارىء أن تفسيري لهذه النقلة يختلف كل الاختلاف عن تفسيرات الأدباء الذين درسوا علي محمود طه قبلي ، ولم أكن أعرف منهم عام ١٩٦٤ غير الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الأدب العربي المعاصر في مصر » ، والدكتور محمد مندور في كتابه « محاضرات في الشعر المصريّ بعد شوقي » حيث اطلعت على كتابيهما القيّمين . وبعد أن صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥ وقع في يدي كتابان آخران تناولا علي محمود طه أحدهما كتاب أنور المعدّاوي « علي محمود طه الشاعر والإنسان » ، والآخر كتاب المحامي سهيل أيوب « علي محمود طه شعر ودراسة » . وقد تصفحتهما ووجدت أن المؤلفين الفاضلين يذهبان في تفسير النقلة ما يشبه مذهب الدكتور محمد مندور ، فان علي محمود طه ، عندهم جميعاً ، مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث وهو كما نصّ مندور « أبعد ما يكون عن الروحانية » .

والواقع أن أنور المعدّاوي يزيد فيفسّر المرحلة الروحية الأولى من حياة الشاعر بأنها حرمان اضطراري ومظاهر رومانسيّة لا أكثر ، فالروحانية — في رأي المعداوي — لا تلائم طبيعة علي محمود طه أصلاً وإنما هي التواء صارت إليه نفسيّته عندما خضع للقيود التي تفرضها عليه بيئة « المنصورة » المتزمتة التي عاش فيها . إن ما اعترته أنا مظهر أصالة وتفرّد وجمال في شخصية الشاعر قد لاح لأنور المعداوي وقوعاً في الالتواء والسلبيّة بسبب الحرمان وقيود المجتمع . يقول أنور أن (عليّاً) كان في المرحلة الأولى من عمره مبتلىً بحبّ امرأة واحدة يخلص لها ثم يضيف قائلاً :

«إن المحبّ الذي لا يعرف إلا امرأة واحدة أشبه بالرجل الذي لا يملك إلا حجرة واحدة هي بالنسبة إليه كل الملجأ أو كل الملاذ» .

ثم يأتي بتشبيه ثان أسوأ فيقول :

« لقد كان علي طه في حبّه الروحيّ الأول مثال الرجل الذي لم يلقَ على المائدة غير صنف واحد من الطعام ، أو الرجل الذي لم يكن له مأوى في الحياة غير حجرة واحدة . وكان في حبّه الحسديّ الأخير مثال الرجل الذي جاس إلى المائدة الحافلة أو الرجل الذي تنقل في البيت الكبير بين شتّى الحجرات » .

ومعنى هذين التشبيهين يبدو لي معنىً غير إنساني ، فإن الإخلاص لحبيب واحد يلوح لأنور المعداوي مظهر شعور مكبوت ، ولا تكـون الحريّة عنده إلاّ عندما يتنقل الانسان مـن امرأة إلى امرأة في وقت واحد دونما عواطف حقّة تكهرب نفسه وتجعل منه محبّاً والهاً . وإذا بسّطنا هذه الفكرة أصبحت تعني أن الأصل في العاطفة الانسانية هو اللهو والعبث والمجون، أما الوفاء لحبيب واحد فهو التكلف والانحراف . وهذه نظريّة خطرة حريّة بأن تقتل إنسانية الانسان وتسلمه لقلة الاحساس والفوضى والمرض والجريمة . لا بل إنها تهدم المجتمع وتقوّض أسس الحياة العائلية نفسها .

ومهما يكن من أمر فإن نظرية المعداوي تنتهي إلى أن طبيعة علي محمود طه هي العبث والمجون والأهواء والتنقل بين بنات الهوى طلباً للمتعة الحسيّة وذلك ما أخالفه كل المخالفة . وقوام فكرتي أن هذا الشاعر كان روحانياً في أساس طبعه ولكنه انحرف لأسباب تكمن في حياته النفسية ، وينبغي لنا أن نبحث عنها . وقد يكون الدليل البارز على هذا أن شعر علي محمود طه الروحاني هو أجمل شعره وأكمله بالمعنى الفنّي وفيه العمق والخصوبة والأبعاد الفكرية الشاسعة . فما كاد يصل إلى أوروبا ويغرق في الجنس والجسد حتّى أصبح شعره في مستوى الجندول وليالي كيلوبترا وهما قصيدتان سطحيتان لا أغوار لهما ولا صور فنية فيهما ولا عاطفة حارة .

ولو سمحت لنفسي أن أناقش تشبيه أنور لقلت إن حبّ امرأة واحدة لا يشبه أن يحيا الانسان في غرفة واحدة يطبخ فيها وينام ويقرأ ويغتسل ، لأن

المرأة الواحدة ليست محدودة ضيّقة مسطحة كالغرفة وإنما منحها الله العلي القدير شخصية مترامية وذهناً عميق الأغوار وثقافة وحرارة . إن المرأة حيّة بينما الغرفة موات جامد لا نبض فيه . المرأة شاسعة ، ونفسها امتدادات لا نهاية لها وهذه عظمة الانسان الذي خلق الله فيه أغواراً لا تُسْبر ولا يُنْفَذ إليها . المرأة إنسان وفي هذا الانسان قال الشاعر في ابداع :

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

لذلك نجد علي محمود طه قد نظم أبدع شعره عندما كان يحبّ انسانة واحدة يعيش لها بكيانه . وهذا الحبّ قدكهرب مواهبه حتى أضاءت واكتنزت ثمرة حيّة لها اللون والعطر وعذوبة المذاق .

أما لماذا انحرف علي محمود طه عن روحانيته الأصيلة ، فهو سؤال لا أملك أن أجيب عنه ، لأنني أحتاج إلى أن توضع بين يديّ سيرة حياة موسعة عن الشاعر لا أراها قدكتبت حتى الآن . أقول هذا دون أن أستطيع الحصول على كتاب جديد قرأت عنه عنوانه « علي محمود طه حياته وشعره » فلعل مؤلفه تقي الدين السيّد قد قدم لنا سيرة ضافية للشاعر تنفعنا في النفاذ إلى السرّ الذي يكمن وراء شعره .

والواقع أن أنور المعداوي مثل محمد مندور في أنه وضع النظرية أولاً ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطاً شديداً بحيث يلبس النظرية الضيّقة . ولذلك نجد في شعر علي محمود طه — عبر حياته كلها — اتجاهات روحيّة وفكرية واضحة تدل على احتمال فساد هذه النظرية المتداولة في السوق الأدبي . مثال ذلك أن أنور ، بعد أن أخبرنا أن الحبّ الروحيّ الأول ماكان إلا حرماناً وجوعاً وعطشاً اضطرارياً كما لو عاش انسان في غرفة واحدة ، عاد بعد ذلك يستشهد بأبيات من شعر (عليّ) في مرحلته الأولى ظاناً أنها تعبّر عن هذا الحرمان وتؤيّد رأيه . والأبيات كما يلي والشاعر فيها يخاطب قلبَهُ :

وصحوتَ من وهم ومن خَبَلِ   فاذا جراحك كلهنّ دم
لجّت عليك مرارة الفشــل   ومشى يحزّ وتينـــك الألــمُ

والأرض ضاق فضاؤها الرحب   وخلّتْ فلا أهـــل ولا سكنُ
حال الهوَى وتفرّق الصحب   وبقيت وحدك أنت والزمنُ

وصرخت حين أجنّكَ الليلُ   متمرّداً تجتاحك النــارُ
وبدا صراعك أنت والعقــل   ولأنتمــا بحــر وإعصــارُ

والحق أني لا أفهم كيف فات المعدّاوي أن يلاحظ المعاني الفكرية العميقة في هذه الأبيات . فالشاعر يقول لقلبه « وبقيت وحدك أنت والزمن » ويقول له « وبدا صراعك أنت والعقل » فالمشكلة هنا أبعد من مجرد حرمان من جسد المرأة كما يريد أنور أن نستنتج . ذلك أن الشاعر يحسّ عقله « اعصاراً » بكل ما في هذه الكلمة من عنف وحدّة . وهذا القلب يجابه الزمن الذي هو بعد عميق له اتساع الفلسفة وامتداد الفكر . ثم إن الأبيات تحدثنا عن وجود صراع بين القلب والعقل ، ومعنى هذا الصراع عندما نتأمله أن الشاعر يجد الجسد بين يديه — في مرحلته الروحية — ولكنّ عقله يسوقه إلى التعالي عليه ورفض الانغماس في حمأته ، وذلك سرّ الصراع . وفي شعر الشاعر أدلة على هذا فإن له من شعر المرحلة الأولى قصيدة كبيرة الدلالة عنوانها « مخدع مغنية » فيها تعرض المغنية عليه جسدها قائلة :

ولك الليلة التي   جمعتنــا   فاغتنمها حتى يلــوح الصباحُ

ولكنّ الشاعر يرفض عرضها متعالياً على الرغبة الجسديّة ، قائلاً إنه يكتفي من الربيع بشذاه ، وأنه شاعر صوفيّ النزعة يَفْنَى قلبه في هوى (الحُسْن) ويرفعه ذلك إلى خلود « الروح » . هنا كان الجمال قيمة فكرية تسوق الشاعر إلى الفناء فيه ويؤدي ذلك إلى خلود الروح . فهل نقول بعد هذه

القصيدة أن (علياً) كان يظهر بمظهر الروحانية في مرحلته الأولى لمجرد أنه لم يجد الحسد ؟ على العكس ، هاهو يرفض الحسد ويخبرنا صراحة أنه كان مبذولاً له فتأبى وارتفع فوقه . ومثل هذا الموقف لا يأتي من شاعر جسدي النزعة محروم من المرأة ، وانما يشخص بعداً فكرياً وأزمة روحية يعاني منها الشاعر . ومثل هذه الزنابق الروحية والعطور الفكرية مبثوثة في شعر علي محمود طه حتى في قصائد الحسد التي بدأت في حياته بعد أن بلغ السادسة والثلاثين من العمر ، لا الثلاثين كما ذهب المعداوي .

ومؤدى القول أننا كنا نتمنى على الباحثين مندور والمعداوي أن يفسّرا وجود الجانب الروحي في شعر علي محمود طه بدلاً من أن يصوغا نظرية أبيقورية جسدية اعتماداً على الجانب الآخر وحده .

أما الباحث سهيل أيوب فقد كتب يقول عن علي محمود طه :

« أما المرأة فهي — عند الشاعر — لذة جسديّة . ومن قراءة سريعة لشعره في المرأة نرى أنها كانت في معظم قصائده من راقصات الحان أو الفنانات أو بائعات اللذة » .

وقال في موضع آخر من دراسته الموجزة :

« وشاعرنا الكثرة هيامه وشغفه بالفنانات وقضاء لياليه الحمراء بين أحضانهن وفي منتدياتهن بجيد وصفهن » .

ولن أنكر أن هناك جانباً مقبولاً فيما يقوله سهيل ، فان شعر علي محمود طه نفسه يثيره بين أيدينا سؤالاً وقد يجعلنا نتوهم وجوده كما حدث لمندور وأنور . ولكنّ الموقف الشامل السليم يقتضي أن ننظر في الجانبين معاً : جانب الصومعة (المرحلة الروحية) ، وجانب الشرفة الحمراء (المرحلة الحسدية)، فلا ننكر أياً منهما وانما نصوغ نظرية نقدية وتفسيرية تستوعبهما معاً . النظرية المقبولة هي التي تلاحظ كلا الجانبين في شعر علي محمود طه وتحاول أن تصل

إلى حكم شامل يعتبر تفاصيل الموقف كلها .

والذي يبدو لي أن ارتماء الشاعر في أحضان بائعات الهوى والغواني كان هرباً نفسياً من شيء ما يكمن في حياة الشاعر الواقعية . ولذلك لا يكون من الدقة أن نسارع إلى القول مع الدكتور مندور بأن علي محمود طه كان أبعد ما يكون عن الروحانية وذلك لأن شعره الكثير يناقض هذا الحكم في حالات كثيرة وان كان يشير إلى وجوده في حالات أخرى . ومهما يكن من شيء فليس من طريقتي في النقد والدراسة أن أصوغ حكماً على حياة علي محمود طه اعتمد فيه على شعره وحده ، لأنني أعلم أن الشاعر – كل شاعر – قد ينظم أحياناً قصائد لا يهدف منها إلا إلى تحطيم نفسه ، انتقاماً منها على آلام سبّبتها له . وأعرف فتاة من صديقاتي كانت شبه مخطوبة لشابّ يبادلها الحبّ ، وفي ذات يوم اكتشفت أنـه شرب قدح خمر وكانت تمقت الخمر مقتاً بالغاً فساءها ذلك وجرح احساسها ، وكانت النتيجة الآنية أن حبيبها بات في نظرها ملوثاً وسقط سقوطاً شنيعاً فألغت فكرة الزواج ورفضت أن تقابله ثانية . وما كادت تمرّ الأشهر حتى بدأ ذلك الحبّ يكبر في نفسها ويكبر ، وبدأ الندم يلذع ضميرها لأنها أساءت إلى من تحبّ وحرمته من السعادة لمجرد قدح خمر واحد شربه . وعندما اشتدت أوجاع الندم في نفسها ذهبت وشربت هي نفسها قدح خمر . وكانت تحسّ أنها تعاقب نفسها بذلك على ما أجرمت في حق حبيبها . وبعد شرب هذا القدح أحسّت الفتاة أنها أصبحت ملطخة مثله فهي الآن على مستوى واحد معه وبذلك انتقمت من نفسها أشنع انتقام . أو لنقل إنها لوّثت طهرها – في نظر ضميرها – وقتلت مثلها العليا لتنتقم من ذاتها المثالية التي ساقتها إلى اضاعة من تحبّ .

بعد أن رويت هذه القصة الواقعية ، أجرؤ فأسأل : ماذا ترانا نصل إليهُ من استنتاجات لو أننا عرفنا واقع الحياة النفسية التي عاشها علي محمود طه ؟ إن بعض معارف الشاعر قد حدثني أنه كان يحب فتاة يونانية في أول حياته

بالمنصورة وان ذلك الحب كان محروماً . فمن يضمن لنا أن الشاعر حين اندفع إلى أحضان الغواني وبائعات الجسد لم يكن يحسّ أنه ينتقم من تلك الفتاة التي جرحت احساسَهُ ؟ ولعل الحبيبة كانت مثالية روحانية طاهرة فأراد (علي) أن يؤذيها ويصدمها بالوقوع في الرذيلة والإثم ؟ أليستمشاعر النفس الانسانية شديدة التعقيد بحيث تصدر منها أغرب أصناف السلوك ؟ إن هذه التعليلات مني ليست جزماً ولا حكماً ، وانما هي مجرد لافتات على الطريق تثير بين أيدينا أسئلة واحتمالات ممكنة في التفسير ، بحيث يصبح من المعقول أن يصاغ حكم يدخل في حسابه جانبي علي محمود طه كليهما : جانب الصومعة وجانب الشرفة الحمراء . وكل حكم يتجاهل أحد الطرفين لا يكون شاملاً ولا سليماً ولا مقبولاً .

نحن إذن بازاء حاجة كبيرة إلى أن تكتب سيرة مفصلة لعلي محمود طه ، تعتمد في استقاء المعلومات على أقرب الناس اليه من أهل وأصحاب ، وترتكز إلى رسائله الشخصية التي كان يكتبها إلى أصدقائه ، كما تقوم على التحليلات السايكولوجية والدراسة الاجتماعية . وهذه السيرة ستتناول أيضاً ماكان الشاعر يقرأه من كتب ، ومن يدري ؟ لعلّ النقلة من الصومعة إلى الشرفة الحمراء مجرد ظاهرة فكرية نشأت عن وقوع الشاعر في قراءة الفلسفات الاباحية ، وهو أمر يحدث أحياناً لأديب من الأدباء ، فيتحول من ارتكاز إلى ارتكاز جديد يغيّر نمط شعره وتفكيره تغييراً كاملاً . والنفس الانسانية عميقة الأغوار بحيث لا يسهل فهم دوافعها ، كما أن التحولات النفسية تحدث ملفوفة في غموض شديد ، عبر سنوات طويلة وبتأثيرات واقعية كثيرة معقدة . إن لأعماق الإنسان حدوداً شاسعة لا يسبر غورها بحيث يصعب علينا أن نحكم عليها حكماً عاجلاً لا تأمّل وراءه . ولكم أتمنى أن يتريث بعض نقادنا المولعين بصياغة النظريات ، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم ، صاخب ، جارف . ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الإندفاع أحياناً

فصيغ حولي سياج عالٍ من الفرضيات الخيالية . ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضاً ، فذهبوا طعماً سهلاً لنظرية هوجاء ، لا يعرفون لها أساساً في حياتهم .

• • •

وعندما بدأت بتأليف هذا الكتاب شعرت بالفجوة الكبيرة تطل عليّ من شعر الشاعر وأحسست أن على أصدقائه أن يبادروا إلى التعاون في كتابة سيرة حياته . وحيّرتني أسئلتي الكثيرة المتعلقة بما وراء شعر الشاعر من وقائع فجلست أفكر ماذا أصنع لسدّ الثغرة ، فخطر لي أن أكتب رسالة إلى الشاعر الاستاذ صالح جودت وليد المنصورة وصديق الشاعر وزميله منذ شبابه الأول ، أسأله فيها أن يمدني بالمعلومات المطلوبة من سيرة حياة الشاعر . وجلست وكتبت هذه الرسالة وأرسلتها إلى صالح جودت ، ورحت أنتظر جوابه ، ومرّ الوقت وأنا لا أتلقى جواباً . وفجأة ظهر لي أن الشاعر صالحاً قد نشر رسالتي في احدى صحف القاهرة دون أن يكلف نفسه عناء الردّ عليها ، مع أنني أخبرته في الرسالة أنني أؤلف كتاباً عن صديقه علي محمود طه واحتاج إلى معلومات تعينني على تفسير الظواهر المحيرة في شعره . وقد لاح لي أن من الخروج على أصول الرسائل أن يعمد أديب إلى نشر رسالة دون أن يستأذن كاتبها في ذلك . فالرسائل أمانات وليس من حقنا أن ننشرها إلا بعد الحصول على إذن من كاتبها ، ذلك حتى عندما تكون الرسالة أدبية وغير شخصية مثل رسالتي إلى صالح جودت . وفي الغرب يتحرجون من نشر الرسائل حتى بعد وفاة كاتبها ، وفي هذه الحالة يلجأون إلى أقرب الناس إليه ويستأذنون في النشر فاذا وافق لم ينسوا أن يدرجوا في كتابهم الشكر والتقدير لذلك القريب على إذنه لهم في نشر رسائل الأديب المتوفى . كل هذا جعلني عاتبة على الشاعر صالح جودت ، على شيئين : أولهما عدم رده على رسالتي ، وفي هذا العتاب يشاركني صديقه علي محمود طه رحمه الله ،

وثانيهما نشره لها وكأنها كانت مقالاً أدبياً أرسلته اليه للنشر . ويؤسفني أن رسالتي هذه غير موجودة بين يديّ الآن فقد كنت أنوي أن أدرج نصها في هذه المقدمة ليدرك القارىء حرصي على معرفة سيرة علي محمود طه لتكون الخلفية النابضة وراء كل استنتاج نقدي وقعت فيه .

ومهما يكن من أمر فان كتابي هذا ليس دراسة لحياة الشاعر بحيث يقع عليّ أن أقوم بكثير من البحث عن تفاصيل سيرته ، وانما أتناول شعره في دراسة نقدية خالصة ؛ غير أن أبحاث النقد الأدبي قلّما تفرغ من الحاجة إلى الاتكــاء إلى سيرة الشاعر فان الخطين يكادان يتداخلان أحياناً حتى يصبحا خطاً واحداً .

ومما يتصل بنشر سيرة الشاعر محاولة دور النشر أن تطبع شعره كله وتضعه بين يدي القارىء العربي بعد أن نفدت الطبعات السابقة التي ظهرت خلال حياة الشاعر . ومن هذه المحاولات ، المجلد الذي أصدرته دار العودة وقد حاول مديرها النشيط السيد أحمد سعيد محمدية أن يضمن المجلد كل ما نشر للشاعر . ولذلك سافر إلى مصر وزار عائلة علي محمود طه محاولاً الحصول على نسخ من مجموعاته الشعرية . ولكنه لم يستطع تحقيق شيء من ذلك وعجز عجزاً كاملاً عن الوصول إلى هذه المجموعات . وصدف أنه زار الكويت بعد ذلك فقصّ عليّ القصة وشكا من عدم وجود نسخ من المجموعات لدى معارف الشاعر والمعجبين به في الوطن العربي . وعند ذلك قلت له : « لا عليك . إني سأعطيك نسخي أنا من مجموعاته الشعرية لتضعها بين فكي المطبعة . وأنا عارفة أنكم بهذا ستمزقون نسخي من الطبعات الأولى لشعر علي محمود طه ، ولكنّ عزائي أنني أسدي خدمة للشاعر بعد موته ، وأقوم بشبه واجب مفروض عليّ نحوه ما دام أحد الشعراء القليلين الذين تأثرت بشعرهم في أول حياتي الشعرية » . وقال لي أحمد سعيد « إنك قد أسديت إليه يداً بتأليف كتاب عنه بالأمس ، واليوم تسدين إليه يداً جديدة بالمساعدة على طبع ديوانه » .

وبعد سفر أحمد سعيد أرسلت إليه رزمة بريدية فيها مجموعات علي محمود طه الستّ : « الملاح التائه ، وليالي الملاح التائه ، والشوق العائد ، وأرواح وأشباح ، وزهر وخمر ، وشرق وغرب » وكانت تنقص هذه المجموعة مسرحيته « أغنية الرياح الأربع » الموجودة مع سائر كتب المسرح في مكتبتي ببغداد بينما أنا أشتغل حالياً في جامعة الكويت . ولم يخطر على بالي أن أحمد سعيد لا يعرف شيئاً عن هذه المسرحية ، وإنما فوجئت به بعد أن أهدتني دار العودة نسخة من المجلد المطبوع وإذا هو خال من المسرحية . خال أيضاً من القصائد التي وردت في كتاب « أرواح شاردة » للشاعر . وأسفت لذلك أشدّ الأسف ، واعتراني إحساس بالتقصير نحو الشاعر فقد كان عليّ أن أكتب إلى دار العودة بأن هناك كتابين آخرين له ، وعليها أن تحصل عليهما من مصدر آخر غيري قبل طبع الديوان . ومهما يكن من أمر فالمأمول أن يعاد طبع هذا الديوان في مجلدين تدرج فيهما المسرحية والقصائد الناقصة ليكتمل شعر الشاعر بين يدي القارىء العربي .

• • •

وقبل أن أختم هذه المقدمة أحب أن أشير إلى ما وقع من أخطاء مطبعية كثيرة في الطبعة الأولى من هذا الكتاب (١٩٦٥) . وسبب ذلك أنه طبع في القاهرة بينما أنا في بغداد فلم يتح لي أن أشرف على طبعه . وقد وكلت إدارة معهد الدراسات العربية العالية تصحيح التجارب المطبعية إلى انسان ما لم أعرفه حتى الآن . وسرعان ما وصلتني النسخة الأولى من الكتاب فإذا فيها عدد ضخم من الأخطاء لا يقلّ عن أربعمائة غلطة . وكان أشدّ ما غاظني في الموضوع أن هذا المصحح لم يتبين حدود واجبه الذي نيط به وانما خيّل إليه أن جزءاً مما عليه أن يصحح للمؤلف نفسه الأخطاء التي توهم وجودها في الكتاب . دون أن يفطن إلى أن واجب مصحح (البروفات) لا يزيد على أن يراجع النصّ المطبوع على أساس النصّ المخطوط بقلم المؤلف فيصحح

أخطاء المطبعة التي لا يرضاها المؤلف ويكون هذا التصحيح مستنداً إلى النص الذي كتبه المؤلف .

وعلى أساس هذا الفهم الغالط راح المكلّف المذكور يعبث بنصوصي أنا . مثال ذلك أنه شطب الفعل « ساهم مساهمة » حيثما وجده وأحاله إلى الفعل الغالط الشائع « أسهم إسهاماً » وأنا أمقت هذا الفعل الثاني ومن المستحيل أن أرضى لنفسي الوقوع في استعماله . إن بيني وبينه عداوة قديمة أساسها غلَطُهُ ، وبعضها يرجع إلى مزاج لغويّ عندي . ولذلك اغتظت أشدّ الغيظ حين وجدته يرد رغماً عني في كتابي . ويقرأ القارىء العربيّ المطّلع فلا يخطر له أن هذا الفعل الغالط مما أقحمه المصحح وإنما ينسب الخطأ إليّ أنا . ولكنّ هذا المصحح أوقعني فيّ أخطاء أفظع فقد كتبت في ص٣١٧ « فإن كلتا المسرحيتين معربة كلتا المضافة إلى اسم ظاهر بالحركات المقدّرة على الوجه الصحيح ، فشطب المصحح العلاّمة إعرابي وكتب مكانه « فإن كلتّي المسرحيتين » واقعاً في وهم جاهل حول اعراب (كلتا) ظاناً أنها تعرب بالحروف حتى وهي مضافة إلى اسم ظاهر . مع أن الصواب الذي يعرفه حتى تلاميذ المتوسطة أنهما لا تعرب بالحروف إلاّ إذا أضيفت إلى ضمير « كلتيهما » . وقد أوجعني أن يقع هذا الخطأ في كتاب لي بينما أنا أرفض لتلاميذي أن يسقطوا في مثله .

ومضى مصحح التجارب المطبعية في شططه فإذا هو يعثر على قولي في ص ١٦٧ :

« فان وحدة التفعيلة فيها ، مما يسهّل السرد ويضفي نغمة شعرية على السياق ، ويلوّن الأحداث » .

فراح يشطب أفعالي « يسهل ويضفي ويلون » في جرأة لا نظير لها ، ويكتب مكانها أفعالاً فاعلها مؤنث حتى أصبحت العبارة شنيعة في غلطها كما يلي : « فان وحدة التفعيلة فيها مما تسهل السرد وتضفي نغمة وتلوّن » .

وأساس الخطأ الذي وقع فيه هذا المتعالم أنه ظن الضمير في « يسهّل » وأخويه يرجع إلى قولي « وحدة التفعيلة » فما دامت مؤنثة فيجب – في رأي هذا المصحح – أن يكون فاعل الفعل مؤنثاً « تسهّل » ومن الجلي لكل مطلع على هذه المسألة أن الضمير يرجع عادة إلى أقرب اسم مذكور قبله . والفعل يسهّل يرجع الضمير فيه إلى كلمة « ما » في « ممّا » وهو اسم موصول عائده فاعل يسهّل . و (ما) الموصولة كلمة مذكرة ولا يرجع إليها إلا ضمير مذكر وهو أمر يثبته كلام الفصحاء العرب . فالصواب أن تكتب العبارة بتذكير العائد كما في عبارتي الأصلية التي أباح المصحح لنفسه أن يشطبها ويغيّرها .

كذلك غيّر المصحح أسلوبي في كتابة الهمزة مراراً كثيرة عبر الكتاب وعبث بالألف المقصورة في الجموع . ورآني أقول على الوجه الصحيح « فما ضرورة الفصل الأوّل ؟ » ص ٣٢٠ فأقحم الضمير (هي) الغالط فأصبحت العبارة رغماً عني « فما هي ضرورة » وفيها يرجع الضمير إلى اسم متأخر عنه على وجه الخطأ فضلاً عن أن العربية لا تتطلب ضميراً يتوسط بين اسم الاستفهام المعرب خبراً مقدماً ومبتدأه المؤخر فنقول على الوجه الصحيح « من هذا الرجل » ؟ ولا نقول : « من هو هذا الرجل » ؟ ونقول على الوجه الصحيح : « ما الحكاية » ؟ ولا نقول « ما هي الحكاية » ؟

ومضى المصحح أبعد وأبعد في « صلافة الجهل » التي يتحدث عنها دوستويفسكي في بعض رواياته العظيمة . فقد قلت في ص ٢٢١ « وكثيراً ما يقع علي محمود طه في الغلط الاملائي فيكتب – قسا – بالألف المقصورة » .

فاذا المصحح يضيف في جرأة عجيبة حاشية على كلامي نصّها (الحق أن قسا بالألف المقصورة لأنها ثلاثة ومن القسوة) وقد وقع بعد هذه الحاشية بكلمة (مصحح) وكأنني قد دفعت له أجراً وطلبت إليه أن يصحح لي أخطائي. وواضح للقارىء أن حاشيته غالطة فان قسا ذات الأصل الواويّ يجب أن تكتب

بالألف الممدودة لا المقصورة . وهكذا شاء الله له أن يسقط في أفظع الغلط ويفتضح أمام القارىء بتوقيعه بعد أن بقي طويلاً يخطىء متستراً وراء اسمي .

وليس المهم في هذا كله أن هذا المصحح قد خطّأ الصحيح من كلامي وأصاره إلى الغلط الفادح . وإنما أجد في الموضوع ظاهرة خطيرة تستحق أن نقف عندها لعلنا نردعها . فإن دار النشر حين تكلف مصححاً بتصحيح التجارب المطبعية لمؤلف غائب يطبع كتابه تحت غير إشرافه ، لا تريد من المصحح أن يصحح أخطاء المؤلف وانما ، على العكس ، تقصد أن ينفذ المصحح إرادة المؤلف ويبرز وجهة نظره في كتابه كما قصدها . وهذا المصحح يجهل أنه عندما يشطب الفعل « ساهم مساهمة » ويضع مكانه « أسهم إسهاماً » الركيك إنما يضع الخطأ على لساني أنا لا على لسانه هو لأنه هو مجرد مصحح مجهول لن يكتب اسمه في كتابي وانما ستنسب أخطاؤه كلها إليّ أنا . فما دخله هو فيما ينسب إليّ ؟ وحتى لو فرضنا جدلاً أن المصحح كان هو المصيب وأنني كنت أنا الغالطة ، لبقي واجبه في هذه الحالة أن يترك غلطي على ما هو لأنه يمثل وجهة نظري ويدل على مستواي الفكري . أما هو الذي يصحح فليس إلا قلماً مجهولاً ولن يحاسبه قارىء واحد في عرض العالم وطوله .

والواقع المحزن أنني ذهبت ضحيّة للمصححين في أكثر من حالة واحدة عبر حياتي الأدبية . ففي الطبعة الثالثة من (قرارة الموجة) الذي طبع في القاهرة سنة ١٩٦٨ وأنا في بغداد ، ابتليت بمصحح آخر من هذا الصنف فذهب يعبث بما كتبت ، وأبرز ما تلاعب به إعرابي لكلمة (السنين) الملحقة بجمع المذكر السالم ، فمن عادتي في كتبي كلها أنني أعربها اعراب حين ، أو اعراب الاسم المفرد بالحركات لا بالحروف فلا أحذف نونها عند الإضافة بل أقول « سنين الجدب » وأجعل نونها مضمومة في حالة الرفع ، مكسورة في حالة الجر ، وكذلك أعرضها للتنوين . وهو استعمال وارد في الأدب العربي القديم ومنه حديث لسيّد الفصحاء الرسول الكريم :

« اللهم اجعلها عليهم سنيناً كسنين يوسف » .

وفيه نوّن السنين كأي اسم مفرد وثبت نونها عند الإضافة وجرّها بالكسرة . وقد نصّ ابن مالك في ألفيته على هذا الاعراب بقوله :

وبابه ومثل حين قد يرد ذا الباب وهو عند قوم يطرد

وفيه يزيد ابن مالك فيخبرنا أن جمع المذكر السالم كله قد يعرب اعراب المفرد لا مجرد لفظ السنين وبابه ومنه قول جرير :

وماذا تبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الاربعين

بكسر النون في القافية . والظاهر أن المصحح لا يعرف شيئاً من هذا كله وعندما رآني أقول (السنينُ) بضمّ النون حسب انني أجهل القاعدة النحوية فشطب كلمتي وكتب مكانها (السنون) وبذلك أرغمني على استعمال أمقته ولا أطيقه فضلاً عن أنه أوقع – فيما أتذكر – اختلالاً بسيطاً في القافية حيث وردت الكلمة . وقد استثارني هذا وأزعجني فكتبت رسالة إلى دار الكاتب العربي التي طبعت الكتاب أشكو إلى مديرها هذا الطغيان الذي اتصف به مصحح التجارب المطبعية عندما أقحم على شعري إعراباً لا أستعمله أبداً . وكنت أنتظر أن يكتب المدير الفاضل إليّ ويعتذر كما يفعل المنصف الذي يحترم حق المؤلف في اتخاذ وجهة النظر الإعرابية التي يرضاها . فاذا هو يجيب بعصبية واضحة محاولاً أن يقنعني أن مصححه قد أسدى إليّ يداً لأنه صحح لي خطأً . وكأنني به كان يريد أن أشكره على التلاعب الذي وقع . ولذلك رفضت أن أناقش هذا المدير مدركة أنه لن يقدّر ما أقول حتى لو اتضح له أن من حقي أن أختار الاعراب الذي أشاء . وأنا خبير من يعلم أن بين البشر أشخاصاً لا يمتلكون القدرة النفسيّة على اعطاء ذي الحق حقه . ذلك أن تشخيص الحق ، واتخاذ المواقف العادلة من الآخرين ، انما هو مزية

روحية يعطيها الله لقلّة من الناس . أما الأغلبية فان الأهواء التي تطبق مخالبها على نفوسهم تلعب بهم فلا يرون المواقف إلاّ في إطار مصالحهم الذاتيّة ، وقلّ في الناس من يعترف بالحق ولو على نفسه . ولذلك تركت رسالة المدير (الذي شارك مصححه موقفه غير العلمي) دون أن أردّ عليها ، واكتفيت بإعادة اعراب السنين إلى ما أرضاه له في الطبعة الرابعة من (قرارة الموجة) التي صدرت عن دار العودة عام ١٩٧١ .

وما أبعد موقف هذا المدير من موقف مدير معهد الدراسات العربية العالية بعد طبع كتابي عن علي محمود طه عام ١٩٦٥ — وكان المدير هنا هو الاستاذ الجليل محمد خلف الله أحمد الذي قابل شكواي بموقف من العدل والانصاف والموضوعية والتفهّم فما كدت أكتب إليه أشكو ما فعل مصحح التجارب المطبعية بكتابي من شطب وتغيير وتشويه حتى أجابني برسالة تقطر رقّة وتفهماً واعتذاراً ، موجهاً اللوم الكامل إلى ذلك المصحح المتطفل عارضاً عليّ أن أكتب ما أشاء من تصويبات ليطبعه المعهد ويلحقه بالكتاب إثباتاً لحق المؤلف وتصحيحاً للموقف . وقد أراحني هذا المسلك النبيل وخفف غيظي فجلست وكتبت ملزمة كاملة صححت فيها أكثر الأخطاء وأضفت صفحة تحت عنوان « من أخطاء مصحح البروفات » ذكرت فيها الأصل الذي كتبته والغلط الذي أوقعني فيه المصحح .

لماذا أكتب هذا كله الآن ؟ لست أريد به أن أوجه التقريع إلى المصححين ، لا والله وانما أريد أن أساهم في ايضاح واجب هؤلاء المصححين . فان مؤلفين غيري يتعرضون لمثل ما تعرضت أنا له من غمط للحقوق واظهار للمؤلفين بمظهر الجهلاء . وهي ظاهرة خطيرة يجب أن تُرْدَع .

وبعد فإن كتابي هذا عن علي محمود طه ما زال كتاباً يجهلُهُ أغلب القرّاء لقلة ما طبع منه — على عادة المعهد — إلى درجة أن الأديب السيد خالد محيي

الدين البرادعي عندما أهديته في العام الماضي نسخة منه فوجيء به مفاجأة ظاهرة فاندفع إلى كتابة مقال عنه تحت عنوان «كتاب مجهول لنازك الملائكة» .
وإنه ليسعدني أن أقدم هذا الكتاب المجهول إلى القارىء العربي مساهمة بذلك في رفع صوت النقد الأدبي الموضوعي الخالص في وطننا العربي ، مقدمة زنبقة تقدير ومودة إلى علي محمود طه شاعر الصومعة والشرفة الحمراء .

نازك الملائكة

الكويت

في ٢١ رمضان ١٣٩٤

٧ - ١٠ - ١٩٧٤

مدخل الى الكتاب

١ ـ شهرة علي محمود طه وشاعريته
٢ ـ نظرات في سيرته



القسم الأول

شهرة علي محمود طه وشاعريته

قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياساً لعظمة شعره وجماله وأصالته وإنما الشهرة عَرَض خارجيّ منفصل عن فنّ الشاعر وجوهر روحه . وفي تاريخ الشعر نماذج كثيرة لشعراء كبار ماتوا وهم محرومون من التقدير الذي يستحقونه ، حتى إذا مضت السنوات تكشفت عبقريتهم للعصر ونصبت على قبورهم أكاليل الغار . وفي مقابل هذا التقصير المجحف تنبسط في التاريخ نماذج ساخرة لشعراء تافهين ارتفعوا في عصرهم ونالوا من التقدير ما لا يستحقه شعرهم ، ثم مضى الزمن ، وعفّى على أسمائهم بغبار كثيف من النسيان . وإنما تنبع الشهرة التي يحظى بها هؤلاء من ظروف معاصرة لا تتصل بالشعر ، كأن يقف أحدهم موقفاً اجتماعياً يجمع حوله القلوب ، أو أن تثار حوله ضجة لا صلة لها بالأدب ، فيؤدي هذا أو ذاك إلى أن يحسب له الجمهور رصيداً عاطفياً سرعان ما يرفع شعره بالاقتران . وقلما يستطيع النظامون الذين لا شاعرية لهم أن يميزوا تصفيق العلماء من تصفيق السذّج ، وقد كان الجمهور الكبير في كل زمان ومكان قليل الحظ من الذائقة الأدبية المرهفة ، فهو لا يقدر على تمييز المستويات التعبيرية العالية وإنما يأخذ بالمظاهر ويجتذبه الموضوع فيقع أحياناً في أخطاء غليظة في الحكم والتقييم .

وأما علي محمود طه ، فإن الشهرة الواسعة التي نالها خلال حياته ترتبط ارتباطاً متيناً بجوهر شاعريته وخصائصها البارزة ، بحيث كدنا ندرجها خاصيّة من خواص" هذه الشاعريّة تتصل بها وتنبع عنها . ولسنا نقول بهذا إنه نجا من رشاش الأخطاء العاميّة في الحكم على شعره وتقييمه ، وإنما نريد به الإشارة إلى أن ثمة ارتباطاً مكيناً بين خصائص شاعريته والشهرة التي أتيحت له ، بحيث تكون هذه الشهرة ذات دلالة موضحة تلقي على ميزات فنّه ضوءاً لا بدّ للناقد أن يلاحظه ويشخصه . ولذلك نبدأ هذه الدراسة بوقفة عند طبيعة هذه الشهرة وما تمثله في شعر الشاعر .

والصفة الكبرى لشهرة علي محمود طه هي السعة ، أعني أنها شهرة عريضة تمتدّ حتى تشمل جمهوراً كبيراً من القرّاء تختلف اتجاهاته ومشاربه وميوله وآراؤه . فهو ينال حظوة عند الذين يتمسكون بتقاليد الشعر العربي القديم بحيث يحبّون شعره ويختارونه دون أن ينقص ذلك من حظوته عند عشاق الشعر الحديث . وهو أثير عند ذوي الثقافة المعقدة من القرّاء بحيث يجدون في شعره مجالاً للتحدث عن كثير مما يحبّون الخوض فيه من قضايا الشعر الحديث واتجاهاته الفكرية ، إلا أنّ ذلك لا يحول دون أن يحبّ علي محمود طه أولئك الذين لم تتح لهم فرص الثقافة العالية فهم ما زالوا ذوي ذائقة بدائيّة فيهـا السذاجة والسطحية . وإلى جانب هـذه الفئات التي قلّما تجمع على قراءة شاعر واحد نجد فئات أخرى قامت بينها المعارك السجال على صفحات الصحف مثل دعاة ما يسمّونه بالالتزام فهؤلاء يجدون في شعر علي محمود طه ما يجعله وارداً في نماذجهم التي يؤثرونها بالرضى ، وفي مقابلهم دعاة الفنّ الخالص المنزّه عن الغرض — على حدّ تعبير كانْت — وهم أيضاً يؤثرون شعره ويحفظونه . ولا شك في أنّ هذا الإجماع لا يقع مصادفةً ، وإنما تنهض وراءه مقوّمات في شعر الشاعر تجعله أثيراً عند هذه الجماعات المختلفة التي لم يؤلف اجتماعها على الإعجاب بواحد .

أما المحافظون الذين يقدسون الصورة القديمة الصافية لشعرنا العربيّ – وقد بقيت تنقل ثابتة من صفحة إلى صفحة في تاريخ آدابنا – فإنهم راضون عن علي محمود طه لأنه رفض في أغلب الحالات أن يخرج عن أسلوب الشطرين ، وحرص على القافية الموحدة في كثير من شعره بحيث اضطرّ – أحياناً – إلى إشباع حنينه إلى شعر المقطوعة باستعمال أساليب أخرى غير تنويع القافية ، وبذلك نشأت في شعره ظاهرة طريفة هي – في حدود علمي – غير موجودة في شعر سواه من شعراء العصر . وسنفصل هذا في الفصل الذي ندرس فيه الوزن والقافية في شعره . يضاف إلى ذلك أنه أبى أن يقع في تلك الزلة العروضيّة التي شاعت في أيامه ، وأعني المزج بين بحرين من بحور الشعر العربيّ أو أكثر في قصيدة واحدة ، خلافاً لما تقبله الأذن السليمة . وقد احتسب هذا الإباء مزيّة للشاعر لأن شعراء معروفين مبدعين مثل جبران وأبي ماضي وأبي شادي قد وقعوا في هذا المزج وربما دعوا إليه أحياناً . فلقد مزج جبران خليل جبران بين وزنين في قصيدته « المواكب » كما يلاحظ في هذا المقطع منها :

والعدل في الأرض يُبكي الجنّ لو سمعوا
به ويستضحك الأمواتُ لو نظروا
فالسجن والموتُ للجانين إن صغروا
والمجد والفخرُ والإثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذمومٌ ومحتقرٌ
وسارق الحقل يدعى الباسلُ الخطر (١)
وقاتل الجسم مقتولٌ بفعلته
وقاتل الروح لا تدري به البشرُ

(١) لا يخفى أن الصواب نصب « الباسل الخطر » هنا على المفعولية ولا وجه للرفع .

ليس في الغـابات عـدلٌ ... لا ولا فيهـا العقـاب
فإذا الصفصـاف ألقـى ... ظلـه فـوق الـتراب
لا يقـول السرو هـذي ... بـدعةٌ ضـدّ الكتـاب
إن عـدلَ النـاس ثلـج ... إن رأتـه الشمسُ ذاب
أعطِني النـاي وغـنّ ... فالغنـا عـدلُ القلوب
وأنـين النـاي يبقـى ... بعـد أن تفنى الذنوب [1]

إن هذا المقطع ، مثل سواه في قصيدة « المواكب » ، يبدأ بالبحر البسيط وينتهي إلى مجزوء الرَّمَل ، وهما بحران غير متجانسين وإنما كان جبران محمولاً بأنغام فلسفته الغنائية الرائعة فلم يلاحظ عمقَ الانحدار من البسيط إلى الرمل . وفي مثل هذا المزج وقع إيليا أبو ماضي وذلك حيث يقول :

أطار عني النوم صوتٌ في الدجى ... كأنـهُ دمدمـةُ الشلاّل
يصرخ والريحُ تـردد الصدى ... في أذُن الفضـاء والتـلال
يا ليـلُ قف هنيهـةً قبالي
ترَى البرايا وأرَى الليـالي
أنـا الشـادى أنا الباكى ... أنـا العارى أنـا الكاسي
أنـا الخمـرة والـدنّ ... أنا الساقي ، أنـا الحاسي [2]

وقد جمع فيه أبو ماضي بين بحر الرجز وبحر الهزج وهما متنافران بحيث مزّق تجاورهما ، في كل مقطع ، وحدة القصيدة الموسيقية . وإذا كان جبران وأبو ماضي قد اكتفيا بهذا المزج بين بحرين ، فإن أحمد زكي أبا شادي قد تخطّى ذلك إلى الدعوة الصريحة إلى ذلك في أسلوب سماه بالشعر الحرّ [3] .

(١) المواكب . لجبران . (مطبعة المناهل . بيروت ١٩٥٠) ص ١٥ .
(٢) الجداول لإيليا أبي ماضي . (مطبعة مرآة الغرب – نيويورك ١٩٢٧) ص ٥٢ .
(٣) أرجو أن يكون واضحاً أن هذا الاصطلاح لا صلة له باصطلاحي الشعر الحر الذي أطلقته على شعر يرتكز في وحدته على التفعيلة دون الشطر ، بشرط المحافظة على بحر واحد في القصيدة . وليتني كنت أدري بدعوة الدكتور أبي شادي هذه إذن لتحاشيت استعمال الاصطلاح ، حرصاً على ألا يخلط بين دعوتي ودعوته التي لا أستطيع قبولها لا في الشعر الحر ولا في شعر الشطرين .

ولقد كان علي محمود طه ، وهو يرفض هذه الدعوة إلى المزج بين البحور ، أرهف سمعاً شعرياً من زملائه ، ولا يقدح هذا في سموّ شاعرية أبي ماضي وجبران وهما من كبار شعراء العصر ومبدعيهم . ولعلّ ابتعادهما في المهجر النائي وراء البحار قد أبعدهما عن جوّ الشعر العربيّ القديمْ بحيث حال ذلك دون أن ينضج لهما سمعٌ عروضي صاف يلتقط ما هو دقيق من لفتات الوزن . والشعراء يتفاوتون في قوّة أسماعهم . وقد شاع في عصرنا هذا الضعف السمعي ، وخاصة بعد أن وقع فيه هؤلاء الكبار الموهوبون فأصبح من المألوف أن تكون قدرة الشاعر على إبداع المعاني والصور أغزر من قدرته على تحسس الأوزان والأعاريض . وذلك مؤسفٌ . وعقيدتنا أنه سائر إلى الزوال لمجرد أن الأمة العربية تسير صُعُداً نحو غدٍ أعظم وأكمل من ماضيها القريب .

• • •

ومهما يكن من أمر الأسباب والظروف فإن علي محمود طه لم يقع في هذا المزلق (باستثناء حالة واحدة لها حيثيات سنذكرها في موضعها من الكتاب) فأبى أن يجمع بحرين في قصيدة واحدة ، وبذلك كسب تلك الطائفة من القرّاء الذين لم تَهن عليهم قواعد القصيدة العربية فعزفوا عن قراءة ما يخالفها من شعر ، وبقي علي محمود طه يقرأ بينهم باستمتاع وإكبار .

وأما عشاق الشعر الحديث فإن علي محمود طه ينال الحظوة عندهم لأنه جدد مضمون القصيدة العربية ونقله إلى أفق الحياة المعاصرة وخطا في ذلك خطوة يذكرها له المؤرخ الحديث بالثناء والتقدير . ولا ريب في أنه لم يكن أول من فعل هذا فقد سبقه وعاصره جبران وأبو ماضي ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبو ريشة وأبو القاسم الشابي ومحمد عبد المعطي الهمشري وفوزي المعلوف وسواهم . غير أن قصائده قد جمعت حولها من قلوب القرّاء أكثر مما أتيح لهؤلاء الشعراء الكبار ، ولم يكن سبب ذلك أن شاعريّاتهم دون شاعريته ،

فهم بمجموعهم شعراء مبدعون لهم موهبة وأصالة ، وإنما يكمن السبب في أنه جمع في شعره نسباً متناسقة من الواقعية والخيال، فلا واقعيته بلغت مستوى الجفاف والغلظة ولا خياله صعد إلى ذروة شاهقة لا يصلها الجمهور . وقد كان في أيامه اتجاه واضح نحو ما يسميه أدباؤنا بالرومانسية ويقصدون به العاطفية الغنائية والكآبة والخيال وشيئاً من الاعتزاز بالشعر والعزلة . وقد لاح هذا الاتجاه أوضح ما يكون في شعر علي محمود طه بحيث كان خير ممثل للعصر .

أما جبران وإيليا أبو ماضي فإن على شعرهما مسحة ذهنيّة ، وفيه شيء من الصرامة في التعبير والقطعية الحازمة لا تفوت الناقد ملاحظتها . وتبدو هذه النزعة في معاني القصائد وصياغتها معاً ، وذلك يجعل شعرهما متعة للخاصة من المثقفين ، ولذلك لم يصبح أيّ منهما شاعر جمهور مثل علي محمود طه[1] .

وأما محمود حسن اسماعيل فقد كان وما زال شاعراً « تتصوف » تعابيره و « تتبتل » صوره إذا أنا استعرت لغته . إن ألفاظه تعيش حياة من الفكر قبل أن ترد في شعره وذلك يجعله أقرب إلى أن يكون شاعر الخواصّ حتى من جبران وإيليا أبي ماضي .

يضاف إلى ذلك أنه في أغلب قصائده يضيع الإحساس بهيكل القصيدة فيغوص في بحر من الصور يعرقل الشكل العام للقصيدة ويجعلها على شيء من الغموض والعسر . وهذا هو السبب في أنه لم يكن قط شاعر جمهور وإنما بقي شعره متعة قلة منتخبة من القراء .

وأبو القاسم الشابي لم يكن يوماً شاعراً يمثل رأي الجمهور الكبير في الشعر لأنه يغرق في لجج موّارة من العواطف المشتعلة تكاد تخلو من عنصر الفكر

---

(١) يجدر بنا أن ننبه إلى أننا نتحدث هنا عن شعر جبران لا عن نثره . أما نثره فهو مليء بالغنائية الدافقة حتّى تكاد الأعماق الذهنية فيه تصبح ثانوية . وقد تناولنا النزعة الذهنية في شعر إيليا أبي ماضي في فصلين نشر الأول منهما في مجلة (الأدب) في القاهرة سنة ١٩٥٩ ونشر الثاني في مجلة (شعر) ببيروت سنة ١٩٥٧ .

والواقع كل الخلوّ. وقلما تطيق أغلبية الناس هذا الإغراق العاطفي الذي يحرق النفس ويدفع بها ضحية على مذبح الحب والجمال. ومثل أبي القاسم في هذا زميله الموهوب محمد الهمشري وقد اندفع في دروب الحواسّ متأثراً فيما يلوح بشاعره الإنكليزي الأثير «جون كيتس» مرتفعاً مثله إلى آفاق الحمال المجرّد الذي يجعله أعلى من المستوى العامّ للعصر بحيث لا يمثله ولا تندفع إلى قراءة شعره الجماهير.

ولقد ساهم علي محمود طه — مع زملائه — مساهمة كبيرة في تجديد الشكل الصياغيّ للقصيدة العربية. وكان الشعراء قبل عصرنا يسيرون على نهج الأسلاف في اعتبار القصيدة مجموعة أبيات متجاورة يستقلّ الواحد منها عن الآخر إلى درجة تسمح ببناء النقد الأدبي على استحسان هذا البيت أو ذاك بحيث يصح أن يفضّل شاعرٌ على شاعر بمجرّد بيت قاله. وكانت القصيدة — على هذا الاعتبار — تضمّ مجموعة من المعاني تتعلّق بالموضوع لا يربطها رابط عضويّ يشدّها من الداخل. وقد بقي هذا الأسلوب غالباً حتى على شعر شوقي صاحب الفضل الكبير في ضروب كثيرة من التجديد، فإن شعرَه بقي «شعر بيت» ولم يخرج إلى آفاق القصيدة ذات الإطار إلا نادراً. ولقد خطا علي محمود طه خطوة كبيرة في طريق القصيدة الموحدة المصوغة في هيكل وله قصائد تبلغ القمة في هذا مثل «رجوع الهارب» و«أغنية ريفية» و «القمر العاشق» و «التمثال» و «انتظار» و «الله والشاعر» وسواها [1].

وعلي محمود طه — كما ذكرنا — شاعرٌ يقرأه المثقفون الذين يهمّهم أن يكون محتوى الشعر المعاصر على شيء من عمق الفكر وبعد المعنى. وهؤلاء يقرأون شعره لما فيه من رموز، وصور، وعواطف مصقولة، وذاتيّة متفرّدة أصيلة يملكها شاعرٌ ذو ثقافة حديثة فيها غير قليل من تعقيد العصر وبعد آماده الفكريّة.

---

(١) للتفصيل يرجع القارىء إلى كتابي «قضايا الشعر المعاصر» المطبوع في بيروت سنة ١٩٦٢ ص (١٩٩ – ٢٢٧).

ومن هذه النخبة التي تقرأ شاعرنا طائفة من النقّاد المجدّدين مثل أنطون غطاس كرم الذي رأى في شعره ملامح من الرمزية وإن لم تكن كاملة فقال: « فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات تقلها صور متحركة متجردة، فيها النغم الإيحائي متزاوجاً مع أظلال المعاني، وروْى الطيف الخفيف على الألوان، والاستعارات المرشحة والتشابيه وقد سقطت عنها أدواتها » . وما يأخذه الكاتب بعد ذلك على الشاعر منظور إليه من وجهة نظر المذهب الرمزي لا من وجهة نظر « الشعر » على العموم . ولعلّ الناقد الفاضل يشاركنا الرأي بأنّ بساطة هذه الرمزية التي اصطبغ بها شعر علي محمود طه و« خفتها » هي التي جعلته أوسع شهرة من شعراء الرمزية المعنين الذين ذكرهم مثل سعيد عقل الذي يبقى شاعراً يقرأه الخاصة ولا يعرفه الجمهور .

وإذا كانت الكثرة الكبيرة من القرّاء تختلف مع النخبة المثقفة في اتجاهاتها ، لما يغلب على ذوقها من عموم وتحفظ وإيثار للشعر السهل الذي لا تغور أعماقه بحيث تبعد، فإنها تتفق مع النخبة في إيثار شعر علي محمود طه وذلك بسبب الغنائية القوية التي يتسربل بها حتى أعمقُ شعره ، مثل قصيدته « التمثال » التي يرمز فيها إلى الأمل الإنساني وصلته بالزمن في حبكة شعرية بديعة . ومثل قصيدة « رجوع الهارب » وهي صورة منغومة موسقة للفكرة الفلسفية حول علاقة الحب بالحرية . وأغلب الظن أن القارىء الذي يلتمس الشعر المألوف المعاني ، السهل الألفاظ لا يفهم المضمونات الفكرية في هذا الشعر العالي ، إلا أنه مع ذلك يقرأه ويحبه لأنه يملك إلى جانب العمق والرمز — مما لا يفهمه هذا القارىء — موسيقى عذبة وصوراً لذّنة حلوة وعواطف إنسانية مما يتحسس كل إنسان في بساطة فطرته . وهذه القدرة على الجمع العبقري بين الموسيقى والعمق خاصية يملكها عظماء الشعر وحسب .

وأما اتفاق أنصار الالتزام وأعدائه على الإعجاب بشعر علي محمود طه فأغلب الظن أن سببه يكمن في سعة أفق الشاعر وتنوّع موضوعاته . ذلك أنه

لم يقصر شعره على اتجاه معين وإنما فتحه لشمس الحياة وظلامها وهوائها وعطرها فكتب في كل ما تتسع له حياته من معان وأجواء دون أن يقتصر على جانب واحد أو جانبين كما يصنع سواه . وهو في هذا يخالف أولئك الذين يختصون بتصوير جهة واحدة من جهات الحياة مثل الشاعر سليمان أحمد العيسى الذي وهب شعره للتغني بالقومية العربية أروع غناء فكان شعره ساعة حية يتحرك عقرباها مع دقات قلب العروبة النابض . ومن هؤلاء المختصين الشاعر نزار قباني وقد قصر شعره على وصف الحب وأجوائه وأحاسيسه ، على جمال فائق في التعبير ، وغزارة موهوبة في الصور ، مع كثير من الإسفاف والشناعة الخلقية تنتقص من جمال شعره . ولا يقدح في هذا الاختصاص بجانب واحد ، ما قد تصحّ لسليمان من مناسبة عاطفية نادرة ينظم لها قصيدة حب ، ولا ما قد ينظم نزار قباني من شعر اجتماعي أو سواه . وأما علي محمود طه فإنه قد كتب في كلا الاتجاهين بحيث يصح أن يصنف شاعر حب وشاعر سياسة ، لأنه كلاهما ولأنه شاعر اتجاهات أخرى سنذكرها في موضعها من الدراسة . وقد كانت هذه الخصلة عاملاً مساعداً في وثوب شهرته إلى أوساط كثيرة ما كانت لتصلها لولاها .

• • •

وفي مقابل هذه الشهرة الواسعة لم يحظ علي محمود طه بعد بدراسات جيدة عن شعره ، إلا إذا استثنينا اليسير النادر . نعم ، لقد كتب في الثناء على قصائده كثيرون وخاصة بعد صدور ديوانه « ليالي الملاح التائه » سنة ١٩٤٠ ولكن أغلب تلك الكتابات كانت على مستوى التعليق المعجب الذي يستعرض القصائد بالاقتطاف منها دون أن يغوص في أحكام ناقدة لها صفة العمق والتثبت وقد خص الشاعر بصفحات معدودات لا تصل في أحسن حالاتها إلى أكثر من ثلاثين صفحة في بعض كتب الدراسات الأدبية الرصينة التي تتناول الشعر المعاصر . وذلك قليل في حق شاعر مثله يستحق أن تفرد لدراسة شعره كتب كاملة ينصرف مؤلفوها إلى تقييم جوانب شعره وأسلوبه وآرائه وحياته .

وإني لأرجو أن تكون هذه الدراسة ، على ما يشوبها من نقص وقصور ، مثاراً لدراسات جديدة عن علي محمود طه ، وأرجو فوق ذلك أن ينشط أصدقاء الشاعر إلى تسجيل ما يعرفون من تفاصيل سيرة حياته ، وجمع ما قد يكون كتب من رسائل أدبية وسواها مما قد يلقي ضوءاً على شعره . وبذلك يعينون النقاد على دراسة شعره من جوانبه النظرية . وأرجو ألا يخفى أن كل ما في هذا الكتاب يتناول الجانب الفني من شعره ، دون أي ارتكاز إلى حياته . وسبب ذلك واضح فلا أنا قد عرفت الشاعر معرفة شخصية ، ولا سيرة حياته قد كتبت . وقصارى ما أعرف عن وقائع حياته ، تلك الصفحة التي أثبتها الناقد الفاضل الدكتور شوقي ضيف في كتاب (الأدب العربي المعاصر في مصر) وقد أشرت إليها غير مرة في ثنايا هذا الكتاب .

وبسبب هذا النقص في ما نعرف من حياة الشاعر ، أجدني أحس بالحرج من أن يكون قد وقع لي استنباط استخلصته من نصوص شعره ، ثم تكشف الأيام أنه لم يكن دقيقاً وأن تفاصيل حياة الشاعر تنقضه . ومن الشعراء من يعبر عن أشياء يتمناها فيصفها وكأنها واقعة مع أن واقع حياته يناقضها كل المناقضة .

ومهما يكن من شيء فإن دراستنا هذه لا تتصل بسيرة حياة الشاعر وإنما هي دراسة نقد وتقييم لشعره وحده ، فإذا مست أحداث حياته فإنه مساس عرضي جانبي . وما دام حسن النية إزاء الشاعر وشعره موفوراً وفرة أنا مطمئنة إليها كل الاطمئنان ، فعسى أن أكون في استنباطاتي غير بعيدة عن الوقائع التفصيلية لحياته . وأسأل الله أن يضفي خصوبة العمق والإبداع على ما أكتب ، لعل وردة فكرية حمراء تتفتق بالعطر واللون فأهديها إلى هذا الشاعر الفذ الذي لم ينل حقه من التقدير .

البصرة في ١٦/ ١١/١٩٦٤ **نازك الملائكة**

القسم الثاني

نظرات في سيرة الشاعر

كان مولد الشاعر علي محمود طه في أوائل القرن العشرين سنة (١٩٠٢) في بلدة المنصورة بمصر وكانت أسرته على شيء من اليسار والثقافة . وفي طفولته دخل « الكتاب » ثم المدرسة الابتدائية . ولم ينل تعليماً ثانوياً كاملاً وإنما اكتفى بما درس في مدرسة الفنون التطبيقية التي التحق بها بعد المرحلة الابتدائية وتخرج فيها سنة ١٩٢٤ وعمره إذ ذاك اثنتان وعشرون سنة ، ومن ثم عين في هندسة المباني بالمنصورة ، وهي وظيفة شغلت من حياته سنوات كثيرة .

ونلاحظ من مراجعة برنامج دراسته هذا أن الدراسة الثانوية قد فاتته ، وبذلك ضاعت عليه الفرصة التي يبني فيها الطالب المعاصر ذهنه العلمي ويروضه على التفكير المعقد . فإن المرحلة الثانوية تقدم للطالب معلومات عامة تلخص له كل ما هو أساسي في مواد العلوم والآداب ، وبذلك تتيح له فرصة لتكوين أساس فكري له صفة الشمول ، حتى إذا تفرغ فيما بعد للتخصص والاطلاع الشخصي أتيح له ذلك على خير وجه بما يملك من علم سابق بموضوع الاختصاص ، وبما يختزن في ذهنه من أسس العلوم الأخرى التي توسع آفاق الذهن وتعينه على الموازنة والاستنباط . وهذا النقص في دراسة شاعرنا قد فوت عليه أن ترسخ قدمه في معرفة قواعد العربية وآدابها وذلك أمر نلحظ

مظاهره في أجزاء ديوانه بما يفوته من المعاني المضبوطة ، للألفاظ ، وبما يقع فيه من غلط نحوي وإملائي ولغوي .

وأهمّ ما تميّزت به المرحلة التالية من حياته حين كان يشتغل بهندسة المباني جولات في محيط المنصورة والبلدان المجاورة لهامثل دمياط وقرية السنانية ومصيف رأس البرّ ، وبحيرة المنزلة . وقد وصف هذه المشاهد في قصائد ديوانه الأول البديع « الملاح التائه » ومنها قصيدة « في القرية » التي صوّر فيها سنانية دمياط وهذا مقطعٌ منها يذكر فيه عهوده في هذه القرية بكثير من الحنين واللهفة :

إني لأذكــر حقلنـــا ولياليـــاً أزهرن في ظلّ لديــه وريــف
ومراحنا بقرى الشمال وكوخنـــا تحت العرائش في ظـــلال اللوف
نلقى الخمائل بالخمائل حولنـــا متعانقـــات سابغات الفـــوف
ذكرى الطفولة أنت وحدك للصبا حُلُمٌ يرقّـــهُ عنـــه بالتشويف
يا ربّ رسم من ربوعك دارس قصر الثواء بـــه وطال وقـــوفي
إني طويت العيش بعدك ضارباً في الأرض منفرداً بغير أليف[1]

ونحن نستدلّ من هـــذه القصائد وسواها في « الملاح التائه » أن علي محمود طه قد عرف الحبّ في هذه الفترة من حياته وسعد به سعادة روحيّة عميقة ملأت كيانه وفجّرت نبع شاعريته . على أن تلك القصائد تدل أيضاً على أنه إنما نظمها بعد انصرام ذلك الحبّ وضياع أيامه وأفراحه ، فهو يغني ليتأوّه ويحنّ ويتذكر ومن ثم فإن حكايات الحبّ تبدو لنا من وراء زُجَاج الذكرى يغيم عليها الدمع والضباب . وإنني لأميل إلى أن يكون الشاعر قد أتلف قصائد سابقة لهذا الديوان صوّر فيها ذلك الحبّ خلال « التجربة » وإنما امتنع عن

---

(١) ديوان الملاح التائه « الطبعة الثانية – القاهرة ١٩٤١» ص ١٨٩ .

نشرها لأنها لاحت له فجة مثل شعر كل مبتدىء . على أن هذا ليس أكثر من افتراض لا سبيل إلى القطع به ما دمنا لا نعرف السيرة المفصلة لحياة الشاعر النفسية والعاطفية . كل ما نعرفه ويحق لنا أن نتحدث عنه هو القصائد المنشورة في « الملاح التائه » ، وفيها نبرة عتاب لحبيب يخاطبه الشاعر بضمير المذكر ، ومن هذه القصائد نفهم أن صفاء الحب قد مضى وعهود السعادة قد تبددت وضاعت وحلّ مكانها البعد والظلام والكآبة ومثل ذلك مما نجد في هذه الأبيات الجميلة :

يا صخور الوادي يضجّ عليها الـ	ـبحر في جهشة المحبّ الغيور
يا رمال الكثبان تنقش فيها الـ	ـريح أسطورة الحياة الغرور
يا حفاف الأمواج تحلم بالإيـ	ـناس من كوكب المساء الصغير
يا نسيم الشمال يعبث بالرعـ	ـد ويهفو على الرشاش النثير
أنت يا من شهدت فجر غرامي	ووعيت الغداة سرّ الدهور
أين أخفيت أمسياتي اللواتي	نزعتها مني يد المقدور
أمحاها الزمان أم حجبتها	من عواديه ماحيات البدور
بدلتني الأقدار منها بليل	ملطّم الآفاق جمّ الستور
غشي العين ظلّه وتمشت	في دمي منه رعشة المقرور
لك يا شاهدات حبي أتيت الآ	ن أقضي حق الوداع الأخير
فانظري ما ترين غير شقيّ	طاف يبكي بالشاطىء المهجور (١)

إن في هذه الأبيات نغماً من الحزن والأسى لا يخفى ، فضلاً عما تشير إليه من حسّ مشبوب وشاعرية مبشرة تتفتح زاخرة بالحياة والخصوبة . وتدل الأبيات — فوق ذلك — على ما في طبيعة الشاعر من وفاء لمشاهد الصبا وتعلق بها ، وتلك صفة نلمسها في مواضع كثيرة من ديوان « الملاح التائه » ومنها

(١) المصدر السابق قصيدة الشاطىء المهجور ص ١٤٦ .

ما يذكر في قصيدة « الأمسية الحزينة » وقد قدّم لها بأسطر من النثر قال فيها :
« هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتدّ برزخ من الرمال بين شاطىء البحر الأبيض وبحيرة المنزلة ، حيث تشرف أكواخ أشتوم الجميل من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمسية هانئة بين رمال وصخور وأمواج . زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب في جوّ عاصف فهاجت بنا ماهاجت من أحلام وآمال اطردت في هذه القصيدة تحيّة الروح إلى أمسيتها المحزونة » :
وهذه افتتاحية القصيدة فيها الدلالة على حسّ الشاعر الرهيف وتعلقه بالماضي .

جددت ذاهب أحلامي وليلاتي	فهل لديك حديث عن صباباتي
للحبّ أول أشعار هتفتُ بهـــا	وللجمال بهـــا أولى رسالاتي
يا كعبة لخيالاتي وصومعـــة	رتلتُ في ظلّهـــا للحسن آياتي
عليك واديَ أحلامي وقفتُ أرى	طيف الحوادث تمضي بعد مأساة
آوي إلى جنبات الصخر منفرداً	أبكي لأمسيـــة مـــرّت وليلاتِ
قد غيرتنا الليالي بعـــدها ســـراً	وخلّفتنـــا العوادي بعض أشتات
تلفّت القلبُ في ليـــلاءَ باردة	يبكي لياليك الغُـــرّ المضيئـــاتِ
وذكرياتٍ من الماضي يطالعهـــا	بين الحقول وشطآن البحيراتِ (١)

ويبدو على هذه القصائد تأثّر واضح بشعر الشاعر الفرنسي لامارتين ، تعكسه حدّةُ العاطفة في بكاء انصرام الزمن وتغيّر الأشياء . ويؤيّد هذا ما نراه من ترجمته لقصيدة « البحيرة » المشهورة .

وفي هذه الفترة انصرف الشاعر إلى دراسة الأدب الفرنسي دراسة شخصية اعتمد فيها على نفسه . ولعلّ ذلك كان بتأثير من صديقه الكاتب المعروف أحمد حسن الزيّات مترجم « روفائيل » ، وهو من أدباء المنصورة ، وقد

(١) المصدر السابق ص ١٣٢ .

أهدى إليه الشاعر فيما بعد ديوانه « زهر وخمر » . والظاهر أن صلة من الصداقة والودّ قد قامت بين الكاتب والشاعر في تلك الأيام ، وكان من ثمراتها ترجمة « البحيرة » للامارتين ، وقد استطاع علي محمود طه فيها أن يلتقط روح القصيدة وجوها التقاطاً رائعاً ، على الرغم من أنه قد تجوز في تفاصيل المعاني أحياناً .

ومهما يكن من أمر ، فإنه قد اندفع إلى دراسة الأدب الفرنسيّ في هذه المرحلة من حياته الأدبية ، ويبدو لنا أنه كان شديد الطموح إلى أن يكتسب ثقافة أدبية واسعة يدفعه إليها حبه العميق المتحمّس للشعر وإيمانه بشاعريته . ونظنه قد حقق جانباً من طموحه هذا ، فإن شعره على العموم يعكس ثقافة مقبولة بين شعراء أيامه . ولئن كانت صفة هذه الثقافة هي الامتداد لا العمق ، فلقد كان سبب ذلك ما فاته من دراسة علمية دقيقة كما أسلفنا .

وفي تلك الأيام من حياة الشاعر ، ما بين سنة ١٩٢٧ و١٩٣١ كان في المنصورة شعراء آخرون يثبون إلى مدارج الشعر مع علي محمود طه وهم إبراهيم ناجي ، وصالح جودت ، ومحمد الهمشري .

وقد نشأت بينهم صلة من الصداقة الأدبية فكانوا يجتمعون في الأماسي على النيل ويتحدثون في موضوعات الشعر والأدب . ومن آثار هذه الصداقة أن لكل من علي محمود طه وإبراهيم ناجي قصيدة عنوانها « صخرة الملتقى » ، وذلك أمرٌ يُشْعر بأنّ للموضوع قصة ما . ولعلهما قد زارا هذه الصخور معاً فكتب كل منهما قصيدة لها . وإني لأجدني أتساءل : من منهما هو الذي أطلق هذا الاسم الجميل على الصخرة ؟ على أن القصيدتين وقد اتفقتا على العنوان المُلْهِم قد اختلفتا في الموضوع والأسلوب والعاطفة اختلافاً بيّناً فكانت قصيدة إبراهيم قصيدة حب فيها الذكرى والحنين والأسى المتحرّق بينما سرى عرق الفلسفة والتأمل في قصيدة علي محمود طه فانتهت إلى عوالم

الفكر والروح وراء المادة والحياة اليومية . أما إبراهيم ناجي فإنه يتذكر اللقاء في ظل صخرة الملتقى وما صار إليه الحبّ من فراق فيغرق الصخرة في سيل من مشاعره وحواسّه الرقيقة :

سألتكِ يا صخرة الملتقى ... متى يجمع الدهرُ ما فرقا ؟
فيا صخرة جمعت مهجتين ... أفاءا إلى حسنها المنتقى
إذا الدهر لجّ بأقداره ... أجدّا على ظهرها الموثقا
قرأنا عليك كتاب الحياة ... وفض الهوى سرّها المغلقا
نرى الشمس ذائبة في العباب ... وننتظر البدر في المرتقى (١)

وأما علي محمود طه فإنه يرى في الصخرة عوالم بعيدة من الأسرار لأنها ملتقى البحر والصحراء ، تلتقي عندها رموز الحياة والموت وتستثير في نفس الشاعر من المعاني ما يغرقه في بحر من التأمل والفلسفة :

جاورتْها الصحراء تستشرفُ اليمّ وقر المحيط جنبَ الفلاة
أبديّان قد أفاءا اليها ... لم تجمّعهما يد الحادثات
وجدا الملتقى عليها فقرّا ... بعد آباد فرقة وشتات (٢)

وما لبث علي محمود طه ، أن اتصل بالصحافة الأدبية في القاهرة ، وقد صادف في تلك الأيام صدور مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٢ ومجلة الرسالة سنة

---

(١) نسخنا هذه الأبيات من كتاب صالح جودت (ناجي ، حياته وشعره) المطبوع في القاهرة سنة ١٩٦٠ (ص ٥٦) ومن هذا المصدر نفسه استقينا المعلومات عن علاقة الشاعر بناجي والهمشري وصالح جودت نفسه. وقد وجدنا المؤلف لا يشير إلى أن لعلي محمود طه قصيدة عنوانها (صخرة الملتقى) فلا ندري أهو ملتفت إليها أم لا . ولعله يستطيع أن يفيدنا بشيء يفسر هذا الاشتراك في العنوان .

(٢) ديوان الملاح التائه ص ١١٤ .

١٩٣٣ ، فراح الشاعر يكاتبهما وبدأ اسمهُ يعرف في أوساط الأدباء[١] . وسرعان ما أتيحت له فرصة للانتقال إلى القاهرة والعمل بوظيفة في وزارة الأشغال . وهنالك استطاع أن يقدّم أول مجموعة من شعره إلى المطبعة في ديوان سمّاه « الملاح التائه » صدر في القاهرة سنة ١٩٣٤ وقد أهداه : « إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول ، إلى التائهين في بحر الحياة ، إلى روّاد الشاطىء المهجور » ومن هذا الإهداء نستطيع أن نستخلص روح الشاعر في هذه الفترة ومضمونات شعره .

ولا بدّ لنا هنا أن نلفت النظر إلى حقيقة لا نرى أحداً غيرنا يقف عندها وهي أن ديوان « الملاح التائه » ، وهو الديوان الأول للشاعر ، قد صدر حين بلغ الشاعر الثانية والثلاثين من عمره . وهذه سن عالية إذا قسناها بتاريخ أول مجموعة شعرية تصدر لشاعر . فقد توفي أبو القاسم الشابي عن ستة وعشرين عاماً فكل شعره مكتوب قبل هذه السنّ ، وقد صدر ديواني الأول (عاشقة الليل) وعمري أربع وعشرون سنة . ومثل هذا شائع في تاريخ الشعر العربي وسواه . وما يهمنا من دلالة هذه الظاهرة في سيرة علي محمود طه أن « الملاح التائه » لم يكن شعر فتى يافع في حدود العشرين ينظر إلى الحياة في سذاجة الصبا ولهفته ، وإنما كان شعر رجل ناضج بحيث عبّر عن عواطفه وآرائه تعبيراً عثل شخصيته تمثيلاً مقبولا . ونحن نلح على هذه النقطة لأننا سنحتاج إلى الوقوف عندها في فصول تالية من هذا الكتاب .

وخلال السنوات التي أعقبت صدور « الملاح التائه » اتسعت شهرة الشاعر

---

(١) استقينا المعلومات الصلدة القليلة عن مولد الشاعر ودراسته ووظائفه من كتاب الدكتور شوقي ضيف (الأدب العربي المعاصر – في مصر ، دار المعارف ١٩٥٧) ص ١٣٥ ، رأينا غيرنا من النقاد أخذ عنها أيضاً ، وهي مركزة على قصرها الواضح الذي جعلها لا تتجاوز من الكتاب صفحة ونصفاً .

وفتحت كبريات الصحف صدورها لشعره وكان ينشر قصائده في الرسالة والثقافة والمقتطف والمقطم والأهرام والدستور والسياسة الأسبوعية وسواها . وفي صيف عام ١٩٣٨ وقع له الحادث الذي كتب له أن يقلب حياته وشعره وهو سفره إلى أوربا للاصطياف حيث زار إيطاليا ووقف بمدينة فينيسيا وحضر ليالي « الكرنفال » .

ومن هذه الزيارة نبعت قصيدته المشهورة « أغنية الجندول » التي نشرتها مجلة المقتطف في حينها . وقد أحدثت هذه الأسفار أثراً قوياً في نفسه فخلقت في شعره اتجاهات جديدة إلى المرح والعبث والتنقل ومصداق هذا ما نقرأ له في قصيدته « بحيرة كومو » :

شاعـــرٌ النيل طفْ بها غنّهـــا كلّ مبتكـــر
الثلاثـــون قـــد مضت في التفاهـــات والهذر
فـــتزوّدْ مـــن النعيم لأيّامـــك الأخـــر
أين وادي النخيل أم قاهريّاتـــه الغُرَر
لا تقل أخصب الثرى فهنـــا أورق الحجر
ههنـــا يشعر الجمـــاد ويوحى لمن شعَرَ [1]

ونحن إنما نقف عند هذه القصيدة في تعليقنا على سيرة الشاعر لأننا نجدها نقطة التحوّل في هذا الجانب من عواطفه . فكأنها جرس يدقّ منبهاً إلى أن معالم الطريق قد تغيرت فجأة . وكان عمر الماضي في « وادي النخيل » ستاً وثلاثين سنة لا ثلاثين كما يقول وقد اضطره الوزن إلى هذا التساهل في مسألة العمر . وعلى شاطىء بحيرة كومو خلع علي محمود طه هذه السنوات وسمّاها « تفاهات وهذراً » دون أن يستثنى منها حتّى ديوانه الجميل « الملاح التائه»

(١) ليالي الملاح التائه القاهرة . الطبعة الخامسة (وهي لا تحمل التاريخ ولا اسم المطبعة) ص ٥١ .

الذي هو في رأينا خير شعره على الإطلاق لا يدانيه إلا مجموعة من قصائد الديوان التالي له « ليالي الملاح التائه » الذي يحمل بقايا من روح تلك الفترة الموهوبة الأولى من حياة الشاعر ، فترة الشباب والخصوبة .

وتدلّ المظاهر ، كما تصورها قصائد ليالي الملاح التائه ، على أن ذلك الحب الروحاني الجميل الذي عرفه الشاعر في المرحلة الأولى ، قد نسي وانشغل عنه الشاعر منذ اليوم بأوربية تروح وأوربية تأتي : أنصاف أديبات وشاعرات وراقصات من بافاريا وفارسوفيا واسكندنافيا وأميركا . لكل رحلة صديقة ، ثم يذهب الصيف وتنصرم الذكرى فلا تترك حتّى شعراً جيداً في مستوى القصائد الأولى العظيمة إلا ما ندر .

وفي سنة ١٩٤٠ جمع قصائده التي كان نشرها خلال ست سنوات وضمّها في ديوان أسماه « ليالي الملاح التائه » صدر ذلك العام . وفي الوقت عينه غنى محمد عبد الوهاب أغنية الجندول غناء رائع الجمال فلفت أنظار مستمعيه في العالم العربيّ إلى هذا الشاعر ذي الموسيقى العالية والروح الجذابة فكانت الأغنية خير دعوة لقراءة المجموعة . وما لبث الديوان أن أثار دوياً من الإعجاب في الوطن العربي حتّى ما كادت تخلو صحيفة أو مجلة صدرت في تلك الأيام من مقال ثناء عليه بقلم ما . وكان أغلب الكتّاب يقتطفون أبياتاً من الجندول وخمرة نهر الرين وبحيرة كومو وتايس الحديدة معلنين إعجاباً خاصاً بها . وهي القصائد الأوربية التي دعا فيها إلى المرح والتحلل من قيود المحافظة للانطلاق في ركب المدنية الغربية . كما وقف الكتّاب عند قصيدة « القمر العاشق » لا عن تقدير لكمالها الفني ومسحة البراعة في بطلتها وإنما لأنها قصيدة حسيّة تصور عاشقاً « عربيداً بكل مليحة يُعْنَى » .

ومهما يكن فإن مجموعة « ليالي الملاح التائه » قد جاءت الشاعر بالشهرة العريضة التي يستحقها ورفعتْهُ إلى مرتبة الشعراء الكبار المعدودين . ونحن

نذكر هذا ، لأن هذه الشهرة جعلت اتجاهات الشاعر الحسيّة تسري مع موسيقى شعره فتؤثر في كثير من الشباب اليافع الذي كان إذ ذاك يهيىء نفسه للمستقبل الفنيّ . وفي مجلات ذلك العهد وصحفه أمثلة كثيرة لقصائد المقلدين والمعجبين من الشباب وغير الشباب . فلقد كان علي محمود طه أحد الأعلام الذين يجب أن يدرس تأثيرهم في شعرنا المعاصر . وأنا أقترح على بعض طلبة الماجستير أو الدكتوراه في الادب المقارن أن يتفرغ لمثل هذه الدراسة لما فيها من تشخيص للتيارات الكبيرة التي كوّنت مجرى شعرنا الحديث .

وخلال السنين التالية ترك الشاعر وظيفته في وزارة الأشغال واشتغل مديراً للمعرض الخاص بوزارة التجارة . وبقي يسافر إلى أوروبا في الصيف مواصلاً نظم القصائد في مشاهدها . وفي سنة ١٩٤١ صدر له كتاب من النثر الخفيف سماه « أرواح شاردة » وجمع فيه مادة مختلطة في الأدب والأسفار وضم إليه مجموعة صغيرة من القصائد المترجمة عن شعراء إنكليز وفرنسيين . ولولا هذه القصائد لما كانت للكتاب قيمة أدبية . ولعله لا يقرأ إلا لأن مؤلفه هو علي محمود طه الشاعر .

وقد تحوّل اتجاهه بعد صدور « ليالي الملاح التائه » فأصدر في سنة ١٩٤٢ قصيدة فلسفية طويلة سماها « أرواح وأشباح » واتخذ لها صيغة حوار مسرحيّ شخصياته غير عربيّة وقد اختارها واستلهمها مما يعرف من أساطير اليونان وما كتب حولها .

وفي سنة ١٩٤٣ صدر له ديوان ثالث عنوانه « زهر وخمر » وكان في مستواه الفنيّ دون الديوانين السابقين على العموم ، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو على شعر الشاعر بعد أن جاوز الأربعين . ولا نجد في هذا الديوان قصيدة يرتفع فيها الشعور إلى ذروة عالية غير القصيدة الرائعة « طارق بن زياد من شاطىء إلى شاطىء » .

وفي سنة ١٩٤٤ أصدر مسرحية غنائية عنوانها « أغنية الرياح الأربع » فيها شعرٌ جميل ذو موسيقى عالية وصور ، غير أنها في شكلها تخالف المألوف من قواعد فن المسرح وأصوله . وسنترك التعليق عليها إلى موضعه من الكتاب .

وفي سنة ١٩٤٥ صدرت مجموعة شعرية رابعة هي « الشوق العائد » كانت في مستوى المجموعة الثالثة ، وبعد هذه السنوات الخمس ، التي صدر له في كل منها كتاب ، استراح سنة لم ينشر فيها شيئاً ثم طلع على القراء بديوان ضعيف على العموم في روحه ومستواه الفنيّ سماه « شرق وغرب » وكان صدوره سنة ١٩٤٧ وفيه شكا الشاعر المرض والشيب قائلا :

فزعتُ لكم من وراء السقام وقد جلل الشيب رأسي اشتعالا
وما إن بكيت الهوى والشباب ولكن بكيت العلى والرجـالا

وما أنبلَهُ بكاءً ، وما أجدر علي محمود طه بمثله وهو شاعر العروبة والبطولة والإنسانية . نقول هذا ونحن ندري أن هذه الدموع العظيمة ، على العلى والرجال ، تقف متعارضة مع بعض مواقف الشاعر في طلب المتعة الحسية في ديوانه « شرق وغرب » وسواه من دواوينه بعد « الملاح التائه » . لأن هذا التعارض ظاهريّ وحسب ، فقد كانت روح هذا الشاعر تنظر دائماً إلى ما هو عال ونبيل وجوهريّ في طبيعة الإنسان ، وقد أوردنا عبر هذا الكتاب ، من صور هذا الميل الروحاني عنده ما نرجو أن يكون كافياً لأن يدفع عنه تهمة مثل « الأبيقوريّة » التي ينسبها إليه الدكتور محمد مندور في كتاب له [1] .

وفي سنة ١٩٤٩ توفى علي محمود طه عن عمر لايتعدى السابعة والأربعين

---

(١) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي (للدكتور محمد مندور . مطبعة الرسالة) القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٨٣ .

وبموته تقطعت أوتار قيثارة موهوبه ملأت القلوب سنوات كثيرة وخلقت جواً من الموسيقى الرقيقة ، والصور العذبة ، والروحانية ـ ولعلنا ، حين ننظر إلى تتابع دواوينه منذ سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٤٧ ، نميل إلى الشعور بأن نداء الموت المرتقب كان يبلغ روحه على غير ما وعي منه ، فاندفع ينظم الشعر في وله وسرعة وقلق وكأنه يريد أن يسبق الموت ، ومثل هذا التلقّي الحساس لا يستغرب من علي محمود طه وهو من نعرف بين المؤمنين بعالم الروح وخفاياه . وقد يكون اندفاعه إلى إمتاع الحواس ، في سنواته الأخيرة ، صادراً عن شيء من ذلك الشعور المبهم بالموت الراصد وراء المنحنى .

ولقد شهد قبل موته تلك المأساة السوداء التي هزت كل قلب في الوطن العربي ، شهد ضياع فلسطين وأحس مرارة السخريّة في رجوع سبعة جيوش عربية مدحورة أمام شرذمة من الدخلاء الذين لا تربطهم لغة ولا تقاليد ولا دم ولا نسب ولا قيم روحية ولا مثل حضارية .

ولا نشك في أنه مات حزين القلب ، فقد كان من أشدّ المتحمسين للقضايا العربية ، وقد دعا إلى الوحدة في وقت كانت السلطات الحاكمة في مصر تحاول فيه إرغام أبنائها العرب على اتخاذ الفرعونية مكان القومية . ومن حقه علينا أن نذكر له هذا الموقف العربي الأصيل الذي يؤكد حبه للحق وجرأته في رفع صوته ، كما يدل على إيمانه وقوة حسّه .

الباب الأول

موضوعات شعره

١ ـ القصائد العاطفية
٢ ـ القصائد الفكرية
٣ ـ القصائد الإنسانية والقومية
٤ ـ قصائد المناسبات



تمهيد

موضوعات الشاعر

يكاد الموضوع يكون قيمة حديثة في أبحاث النقد العربي ، فإذا منعتنا بعض الاعتبارات والحيثيات من أن نعمّم هذا الحكم تعميماً كاملاً استطعنا أن نقول على الأقل ، إنه لم يبرز هذا البروز إلا في عصرنا ، فلقد كانت الموضوعات التي ينظم فيها الشعراء العرب معدودة محدودة لا تخرج عن إطار هذه الأبواب العامة الكبيرة : المديح والهجاء والغزل والفخر والحماسة والوصف والإخوانيات والتصوّف . وكان الشعراء يكتبون في هذه الأبواب الواسعة فلا يكون التفاوت بينهم إلا في أساليبهم الشعرية وتفصيلات المعاني الجزئية التي يستعملونها . ولذلك قالوا إن المعاني مبذولة على قارعة الطريق وإنما المهمّ صياغتها وإبرازها . وكانوا ، بسبب نظرتهم هذه ، يقسمون دواوين الشعراء بحسب الموضوعات قائلين : باب الحماسة ، باب الغزل ، ونحو ذلك ، وكأن هذه الأبواب العريضة موضوعات تدخل تحتها التفاصيل كلها . ولذلك لم يعنوا بوضع عناوين لقصائدهم وإنما كتبوا : قال يهجو ، قال يتغزل .

وقد مضى هذا كله وانصرم في عصرنا فأصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العامّ الذي يمكن أن تصنف إليه . وقد تبع هذا التطور زيادة في

.الموضوعات ومن ثم برزت الفروق بين الشعراء على شكل لم يتح لشعرائنا القدماء . ومع ذلك فإن الأبواب العامة ما زالت قائمة بحيث نستطيع أن نستعملها في دراسات النقد . فإن من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني ، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية اتغني بالقومية العربية وآمالها وأمجادها ، ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية ، وآخرون لا يهتزون إلا لنشوة عاطفة يحسونها . وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد ، وإنما الشرط هو الإجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعاً . فإذا أحسنَ في أحد الاتجاهات وضعف في سواها أحصيناهُ شاعر اتجاه واحد .

وعلي محمود طه ، أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة إبداعه ، فكأن له فيضاً دافقاً من الإلهام يمدّه مهما كتب . إن له شعراً عاطفياً عالي المستوى ، وله شعر وطني وقومي كأحسن ما يكون عليه ما هو دارج من هذا الشعر في الوسط الأدبي . وإلى جانب هذا ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرق الروحية والذهنية ، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به أكثر ما عرف . ومثل هذه الخاصيّة نادرة بين الشعراء ، لأن أغلبهم يتفوقون في جانب واحد أو جانبين . ومن أبرز الأمثلة على هذه الظاهرة ، الشاعر نزار قباني — كما سبق أن أشرنا — فهو يبدع كل الإبداع في قصائد العاطفة والحبّ ، حتى إذا تناول موضوعاً وطنياً أو اجتماعياً جاء بشعر بارد لاحياة فيه ولا أصالة . أما قصائده العاطفية فهذا نموذج منها :

امرأة من دخان

كيف فكرتِ في الزيارة ؟ قولي بعد أن أطفأتْ هوانا السنــونُ
اجمعي شعركِ الغزير بخيف الـ ليل هذا المحــرَّرُ المجنــونُ
لا تدقي بابي وظلي بعمري مستحيلا ما عانقتــه الظنونُ

أنت أحلى ممنوعة الطيف خجلى ... يتمنى مرورك الياسمينُ
لا أريد الوضوح كوني وشاحاً ... من دخان وموعداً لا يحينُ
ولتعيشي تخيلاً في جبيني ... ولتكوني خرافةً لاتكونُ
اتركيني أبنيكِ شعراً وصدراً ... أنت لولاي يا ضعيفة طينُ
ودعي لي تلوين عينيك إني ... تتمنى ألوان وهمي العيونُ

• • •

لا تجيئي لموعدي واتركيني ... في ضلال يبكي على اليقينُ
واحرقيني إذا أردت فإني ... لا أطيق الجمال حين يلينُ
أنا ما دمتِ في عروقي همساً ... فإذا كنتِ واقعاً لا أكون [1]

إن في هذه القصيدة فكرة أصيلة هي حب الشاعر للمبهم والمتعالي والمستحيل ، وتفضيله للخيال على الحقيقة ، وفيها أيضاً حرص جميل على كرامة الحبيبة ونصاعة سيرتها . وقد امتلكت القصيدة ، إلى جانب فكرتها ، مسحة تعبيرية عالية بما فيها من الصور الغزيرة التي هي دعامة كل شعر. وأي قارىء متذوق لا يستطيع أن يقاوم الإعجاب بقوله : « مستحيلاً ما عانقته الظنون » أو « يتمنى مرورك الياسمين » . وما أجمل هذه الباقة من الصور المتتالية « وشاح من دخان » « موعد لا يحين » « تخيل في جبين الشاعر » « خرافة لا تكون » ، وهي على تباعد ما بينها تتعاقب لإغناء فكرة واحدة

(١) ديوان طفولة نهد . شركة فن الطباعة . (القاهرة ١٩٤٨) ص ١١٥ ويبدو أن كلمة (أنا) في البيت الأخير قد وقعت مبتدأ لخبر محذوف يدل عليه المقام تقديره كائن أو موجود . وهذا استعمال غريب لا جذور له في النحو العربي . ومعنى البيت كما يبدو لي (أنني أصل إلى تحقيق كياني الفكري والعاطفي عندما تكونين حلماً أرتقي إليه ولا أناله ، حتى إذا تجسدت واقعاً امحى كياني) .

وإبرازها إبرازاً شعرياً . وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التي تختزن طاقة إضافية من المعنى فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه « محرّر » فإن هذه كلمة موحية تنطوي على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة فإن « المحرّر » هو الذي حُرِّر بعد شد وأسر واللفظة توقظ في الذهن صورة للفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهي « تحرّر » هذا الشعر . وما من لفظة أخرى تؤدي هذا المعنى مثل « محرّر » فلو قال « المسترسل » أو « المنطلق » أو « المثال » لفقد مجهودُ صاحبة الشعر وجمدت الصفة جموداً يفقدها الكثير من تعبيريتها . وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائرته قد تزيّنت للقائه زينة مبتذلة .

ومن الألفاظ الموحية التي نعجب بها قوله « ممنوعة الطيف » فإن اسم المفعول المشتق من فعل مبني للمجهول يُشْعِر بأن الشاعر يطلب رؤية طيفها فلا يصل إليه لأنه « ممنوع » . ثم ، لماذا يتمنى الياسمين مرورها ، أليس لأنه هو نفسه جميل ، فإذا كان الجميل يتمنى مرورها بهذه الحرارة فلا بد أن تكون أجمل منه . وبهذا رفعها الشاعر إلى رتبة عالية من الجمال المثاليّ .

وكم في هذا البيت من قوة تعبير كامنة :

أتركيني أبنيك شعـــراً وصدراً أنت لولايَ يا ضعيفة طين
١

فإن في كلمة « أبنيك » معنى الإنشاء والتكوين، وتقابلها كلمة « طين » التي هي من وسائل البناء . ولكن الشاعر عرف كيف يرقرق الاستعمال الثاني

المعاصر لكلمة « طين » في الكلمة ، وهو معنى الدناءة والوضاعة ، وفي مقابله تنهض شخصية الفنان الشاعر ذلك (البنّاء) المبدع .

ومن الألفاظ ذات الأداء الشعري الغني ما ورد في قوله : (لا أطيق الجمال حين يلين) فإن منح الجمال صفة (الليونة) قد رقرق في الشطر فكرة شعرية خصبة . فما عيب الجمال اللين ؟ إن في وسع المرء أن يلعب به فيطويه وينشره ويضغطه ويشكله في أي شكل يختار كما نصنع بعجينة ، وما من شك في أنّ هذه الصفة تنتقص الجمال الذي ينبغي أن يتصف بالسمو والحصانة والاستقلال ، لأن ذلك جزء من روعة حسنه وقوة تأثيره فينا .

ولسوف نكتفي بهذا من التعليق على قصيدة الحب التي نظمها نزار قباني ونجح فيها كما يتاح له في كثير من شعره العاطفيّ ، فلننظر الآن في قصيدة اجتماعية له نختارها من ديوانه « قصائد من نزار قباني » وعنوانها « قصة راشيل شوارزنبرك » وهذه مقاطعُ منها :

اكتب باختصار
قصّة إرهابية مجنّده
يدعونها راشيل
قضت سنين الحرب في زنزانة منفرده
شيدها الألمان في براغ
كان أبوها قذراً من أقذر اليهود
يزوّر النقود
وهي تدير منزلاً للفحش في براغ
يقصده الجنود .
وآلت الحرب إلى ختام

وأعلن السلام
ووقع الكبار
أربعة يلقبون نفسهم كبار
صك وجود الأمم المتحده
ونمضي نقرأ على هذا النسق لكي نصل إلى قوله :
ولا تزال الأمم المتحده
ولم يزل ميثاقها الخطير
يبحث في حرية الشعوب
وحقّ تقرير المصير
والمثل المجرده [1] .

هذا كلام نثري الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن هي كل ما أبقاه الخروج على قواعد الضرب في أشطر قصيدة يكاد الضرب يكون جزءاً خطيراً منها» . وتظهر النثرية على القصيدة ظهوراً واضحاً في جانب اللغة لأنها خلو من النغم والصور والجوّ وكل ما يجعل الشعر شعراً . . لا ليست لهذا الشعر موسيقى لأن الألفاظ فيه لم تستعمل بحيث تلقي ظلالاً ولم تمنح حياة خاصة بها ، ولا ارتباطات تشدّها بما حولها ، ولعمري اي نغم في مثل هذه الجملة «ووقع أربعة يلقبون نفسهم كباراً صك وجود الأمم المتحدة» أليس هذا نثراً صحفياً معتاداً ؟ وأما الصور ، تلك الصور التي يملك نزار قباني ذخيرة منها لا تنضب، فلا ظل لها في هذه القصيدة ولا أثر ، وإنما نظم الشاعر

(١) قصائد من نزار قباني – مطبعة دار العلم للملايين (بيروت ١٩٥٦) ص ١٨١ .

وكأنه يكتب افتتاحية سياسية لجريدة يومية . وأما الجوّ فإن من الطبيعي أن يفقد في « شعر » لا تعبير فيه ولا صور ولا موسيقى . وهل يكون الجو الشعري مصاحباً لمثل هذه الجملة : « لا تزال الأمم المتحدة ولا يزال ميثاقها الخطير يبحث في حرية الشعوب وحق تقرير المصير » ؟ ذلك أنها تخلو من أي عنصر من عناصر الشعر غير الوزن الضعيف ، والوزن وحده لا يخلق الشعر ، وإنما الشعر اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجوّ وقوة الموضوع وكمال الهيكل ، وكل ذلك مفقود في هذه « المنظومة » التي طلع بها نزار قباني .

وقد يقول قائل إن الذنب في نثرية القصيدة ليس ذنب الشاعر لأن الموضوع بطبيعته نثري . وهذا وهم ظاهر ، لأن أي موضوع — في ذاته — يصلح لأن يصاغ في قصيدة جيدة لها الجوّ والصور والنغم والخيال وإنما المعول على الشاعر ووسائله . ولو بذل نزار قباني لقصيدته عاطفة شعرية ونظر إلى موضوعها بما يملك من موهبة في خلق الصور لجاءت قصيدة جميلة. على أن الظاهر أنه لا يستطيع ذلك لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صوراً ولا أنغاماً وهذا مدى قدرته . ومثل نزار قباني في هذا شعراء غير قليلين نذكر منهم محمود حسن إسماعيل وإلياس أبا شبكة وكلاهما يبدع في الموضوعات العاطفية والفكرية ويسف به الجناح في الموضوعات العامة . وهنا يبرز علي محمود طه فإنه يملك قدرة الارتفاع إلى مستوى الجودة في مختلف الموضوعات التي يعالجها .

موضوعات علي محمود طه

لا بدّ لنا ، قبل أن ندخل في دراسة تفصيلية للموضوعات التي طاف حولها شعر علي محمود طه ، من أن نجمل الخطوط العريضة التي تندرج تحتها هذه الموضوعات ، ونحن نراها على الوجه التالي :

١ – القصائد العاطفية وهي على ثلاثة أصناف :

(أ) قصائد الحبّ .

(ب) قصائد الوصف الغنائي (الغزل) .

(ج) قصائد العبث العاطفيّ .

٢ – القصائد الفكرية .

٣ – القصائد الإنسانية والقومية .

٤ – شعر المناسبات والإخوانيات .

وسوف نخصص الفصول التالية لدراسة كل فرع من هذه الفروع مع الأمثلة الوافية .

الفصل الأول

الشعر العاطفي

١. قصائد الحب

أ ـ الحب والوصف

لعلنا لا نحتاج إلى القول بأننا لا نقصد بالوصف مدلوله العامّ الدارج فقد سبق لنا أن أدرجنا شعر الوصف الغنائيّ في باب الشعر العاطفي ، وبذلك ربطناه بشعر الحبّ ربطاً مباشراً . وإنما نريد الوصف اصطلاحاً نقيمُهُ في مقابل الحبّ بحيث يتعارض معنياهما ذلك التعارض الذي ينفعنا في تشخيص صنفين من أصناف الشعر العاطفي في ديوان علي محمود طه ، ودواوين سواه من الشعراء العرب .

أما شعر الحب فنقصد به ذلك الغناء العاطفي اللهيف الذي يصدر عن العاشق ، ويعبّر عن مشاعر مشتعلة وحنين معذّب لا يهدأ ، بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفف من اصطخاب العواطف وتأزّمها . وأما شعر الوصف فهو في اصطلاحنا ، ذلك الذي يصدر عن الإعجاب الحسيّ الذي لا يصل إلى درجة الجد ، وفيه يملك الشاعر من هدوء القلب واستقلال الذهن مايستطيع معه أن يتأنق ويختار ، وينظر إلى الموصوف من الخارج فيصفه وصفاً جميلا دون أن يضيع فيه . ومثل هذا الشاعر واصف لا عاشق ، وبينه وبين العاشق ثلاثة فروق كبيرة .

وأول هذه الفروق أن الشعر بالنسبة للعاشق مسألة حياة فهو يغني لأن عواطفه تعذّبه فلا يجد منفذاً لها في غير التعبير ، ولذلك تجيء قصائد العاشق دافقة بالشعور الحيّ والحرارة الخصبة والحمال الثرّ . فكأن القصيدة انثيال موهوب من منبع دافىء لا ينضب . وهذا شيء لا يعرف مثله الواصف لأن الشعر عنده مسألة أناقة واستمتاع ، فهو يتغنى ليسلي نفسَهُ بترف الأوصاف الجميلة ويستحوذ على إعجاب السامعين . وما من ضرورة حيوية قط تحتّم على الواصف الغناء كما تحتّمه على العاشق .

والفرق الثاني أن العاشق مثاليّ لا يقوى على رؤية تفاصيل موضوعه ، وإنما يحلّق في ضباب الخيال فيسبغ على من يحبّ تهاويل الرؤى وفتنة المجهول وسحر المثال الذي يصطبغ برغبات الروح . ومثل هذا الشاعر قلّما يصف مشاهد الحبّ وأشخاصه وصفاً مستقلاً ، وإنما يلقي على كل شيء نسيجاً من الأوهام السحريّة والظلال والألوان . وهو في ذلك خلاف الشاعر الواصف ، لأنّ هذا واقعيّ كل الواقعية ، ينظر إلى الموصوف فاحصاً فيراه على حقيقته دونما زخارف ، فإذا زخرفه فعل ذلك وهو واعٍ لكي يمنح قصيدته سمة التحليق الطبيعي الذي هو جوهر كل شعر جميل . والمعنى الأدبي لحكمنا هذا أن الجمال في القصيدة غاية الواصف ، بينما هو عند العاشق نتيجة غير مقصودة ، تنبت كما تنبت الوردة حين يتوافر لها الخصب والماء والغذاء . ومعناه أيضاً أن الواصف يصف ولا يحبّ ، بينما العاشق يحبّ ولا يصف .

والفرق الثالث أن العاشق إنسان ذاهل يكاد يغيب في ضباب من رغباته غير الواعية ، وتعصف به أجواء العوالم العاطفية التي يهيم فيها ومن ثم فهو ذاهل حتى عن « موضوع » مشاعره أي شخص من يحبّ ، ولذلك لا يقوى على الوصف ، فقصارى ما يستطيع أن يصرخ معبّراً عن مشاعره ، أو لنقل إنه يفقد حريّته ويصبح أسير هواه ، فكأنّه لا يستطيع أن ينفصل عن مشهد الحبّ ويعلو فوقه بحيث يصفه . بينما يبدو الواصف وكأنّه يقف على تل يشرف على

المنظر من عل ، فهو يصفه مستقلاً عنه تمام الاستقلال ، دون أن يقع تحت سطوته وسحره . ومعنى ذلك أن الواصف يملك وعيه الكامل بينما يتيه العاشق في ضباب عدم الوعي بما يلقيه عليه سلطان الحبّ من شباك وأوهام .

وقصارى ما نريد قوله إن الحبّ يتعارض مع الوصف تعارضاً أكيداً بسبب أزمة المشاعر التي يعيش فيها المحبّ ، وذلك يضع حدّاً فاصلاً بين مملكة العاشق ومملكة الواصف فلا لقاء لهما . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقول إن شعر الحبّ أرقى من شعر الوصف في مراتب العاطفة الإنسانية ، وأجمل منه في مراقي الجمال ، وأقوى منه تعبيراً ، وأرحب آفاقاً . وسبب ذلك أن حرقة الوجد في قلب الشاعر تفتح له من أبواب الخيال والموسيقى والتعبير ما لايحلم الواصف بمثله مهما أوتي من البراعة وذلك هو السبب في خلود قصائد المحبين على الزمن ، بينما تبقى دواوين الواصفين تقرأ للتسلية والظرف .

ب ـــ شعر الحبّ

يقتصر شعر الحبّ الذي نظمه علي محمود طه على المرحلة التي كتب فيها ديوانه الأول « الملاح التائه » ، فإن كل شيء في هذا الديوان يشير إلى أن الشاعر كان عاشقاً واله القلب ، مفتون الروح يتقلب على وهج العاطفة والحنين . وأبرز مظاهر هذا الحبّ أنه ألهمه شعراً عاطفياً عظيماً فيه حرارة الشعور والأصالة حتى تكاد كل كلمة فيه تنبض كما في هذه الأبيات :

يا من قتلت شبابي في يفاعته	ورحت تسخر من دمعي وأناتي
حرمت أيّامي الأولى مفارحها	فما نعمتُ بأوطاري ولذّاتي
فدع فؤادي محزوناً يرفّ على	ماضي لياليّ وأنعم أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي فإنّ بها	من الصبابة والتحنان منجاتي[1]

---

(1) الأمسية الحزينة . الملاح التائه ١٣٨ .

إن لغة هذه الأبيات لغة قويّة لها كل خصائص الشعر ، ونعني بكلمة « قويّة » الألفاظ التي تحمل شحنة غنية من العاطفة مثل قوله : « يا من قتلت شبابي في يفاعته » حيث يسمي الشاعر أثر هذا الحبّ في حياته « قتلاً » مرتفعاً به إلى أقصى معاني الإيذاء والإيلام . ثم إن هذا « المقتول » الذي يُستثار عطفنا عليه هو « الشباب » الذي يمثل أقصى الأمل وأروع الجمال ، وهكذا يقع أقصى الأذى على أقصى الجمال وبذلك أبرز الشاعر إساءة هذا الحبيب إبرازاً قويّاً ناجحاً . ولعلنا نلاحظ أن قوله عن الشباب « في يفاعته » يزيده طراوة وبذلك يضخم أثر الجريمة في نفوسنا . ومثل هذا في القوة قوله : « حرمت أيّامي الأولى مفارحها » لأنّ الحرمان وهو معنى قويّ قد أصاب « أيّامه الأولى » أيام اليفاعة والحنين والبراءه . على أن أقوى الأبيات لغةً وعمق استثارة قولهُ :

فدع فؤاديَ محزوناً يرفّ على ماضي لياليّ وأنعم أنت بالآتي

وسرّ قوة البيت أن الشاعر يتخذ فيه موقفاً شاذاً ، فهو يعلن تمسكه بذكريات الماضي في عين الوقت الذي يدري فيه أن من يحبّ قد نسي تلك الذكريات وراح يعيش الحاضر سعيداً لاهياً منزلقاً عليه إلى « الآتي » . ويبدو هذا الموقف متناقضاً عند النظر العابر لأننا نشعر ، أول وهلة ، أن من غير المعقول أن يفخر هذا العاشق بأنّه وفيّ ، يعيش الذكرى الباقية من الأمس بكل لحظة من لحظاتها ، بينما هو يدري أن من يحبّ يدوس الوفاء ويعيش في الحاضر الغافل . على أنّ النظرة الأعمق تكشف من أسرار الشاعر ما يجعل الموقف طبيعياً . فإن علي محمود طه ، في شعره جميعاً ، رجل مثاليّ يؤمن بالقيم الروحيّة حتى وهو يراها تتعارض مع مصلحته وسعادته . ومن هذه القيم التي يحبّها الوفاء والحبّ المجرّد من الغرض ، المتزه حتى عن طلب العاطفة المقابلة ، وذلك هو الذي يجعله يتمسّك بالثبات بينما الحبيب يلهو ناسياً . وعلى هذا يحمل البيت معنى إضافياً هو الازدراء لهذا الحبيب السطحيّ

الذي لا مُثُل له ولا قيم ويرمز التمسّك بالماضي هنا إلى روحانية الشاعر العالية .

على أن البيت يشع معنى آخر لا نستطيع أن ننجو من الإحساس به وأقصد معنى العتاب واستثارة العطف في قلب الحبيب الهاجر ، فكأن الشاعر يعرضُ عليه ثباته ووفاءه ، ليصل إلى إلانة مشاعره وردّه إلى شيء من الوفاء والتقدير. ومهما يكن من شيء فإن هذا شعر مقتطع من النفس ولذلك كانت كل كلمة فيه تقطر دماً وحرارة .

ومن شعر الحبّ قوله في قصيدة بديعة الجمال عنوانها « انتظار » :

ولقد أتت بعدُ الليالي وانقضت ... وكأنّنا في الدهر لم نتزاورِ

بُدّلتُ من عطفٍ لديكَ ورقة ... بحنين مهجور وقسوة هاجرِ

وكأنني ماكنتُ إلفك في الصبا ... يوماً ولا كنتَ الحياةَ مُشاطري

ونسيتَ أنتَ وما نسيتُ وإنني ... لأعيش بالذكرى لعلك ذاكري[1]

وهذه الأبيات ، والقصيدة التي اقتطفناها منها جميعاً تنطق بوله العاطفة التي تأخذ بزمام نفس الشاعر فلا يجيء التعبير عنها إلا ضرورة يراد بها التنفيس عن طاقة من المشاعر التي يغصّ بها قلب الشاعر . وهذا الشعر المتفجر بالعاطفة الوالهة كثير في « الملاح التائه ».ومن صوره قوله مخاطباً هذا «الحبيب» :

فافتح ليَ البابَ الذي أغلقتَهُ ... دوني وهاتِ القيد غيرَ ضنينِ

دعني أروِّ القلبَ من خمرالرضى ... وأنم على فجر الحنانِ عيوني

وأعد إلى أسر الصبابة هارباً ... قد آب من سفرالليالي الجونِ

(١) الملاح التائه . قصيدة « انتظار » ص ١٧٠ .

عافَ الحياة على نواك طليقة   وأتاك ينشدها بعين سجين [1]

ولا ينبغي لنا أن نقتطف أبياتاً من هذه القصائد فإن قوة تعبيرها عن الحب لا تتجلّى أحسن التجلّي إلا إذا نحن قرأناها كاملة وإنما اكتفينا منها بأبيات لأنها ستنال تحليلاً كاملاً في موضع آخر من هذه الدراسة .

إن قوة العاطفة التي أملت هذا الشعر قد منحته الأصالة والجمال بحيث بقي خير ما كتب الشاعر من شعر عاطفيّ ، حتى بعد انصرام السنين واكتسابه مزيداً من التجارب الشعريّة والنضج اللغوي . وذلك لأنّه – فيما يظهر – لم يكتب بإلحاح العاطفة وضغطها في غير هذه المرحلة الأولى من حياته ، مرحلة « الملاح التائه » . ولقد أنتجت هذه الحرارة الشعورية شعراً يرتفع مستواه الفنيّ إلى مراحل لم يصلها الشاعر في قصائده العاطفية بعد ذلك قط . كما في هذه القصيدة التي نقتطفها كاملة :

أغنية ريفية

إذا داعب الماء ظلّ الشّجَرْ	وغازلت السّحْبُ ضوء القمر
وردّدت الطير أنفاسهـــا	خوافق بـــين الندى والزهـــر
ونـــاحت مطـــوقة بالهـــوى	تناجي الهديل وتشكو القـــدر
ومرّ على النهر ثغر النســـيم	يقبّل كلّ شـــراع عَـــبَرَ
وأطلعت الأرض من ليلهـــا	مفاتن مختلفات الصـــور
هنالك صفصافـــة في الدجى	كأنّ الظـــلام بها ما شَعَـــر
أخذت مكاني في ظلهـــا	شريد الفؤاد كئيـــب النظـــر
أمـــرّ بعيني خـــلال السماء	وأطرق مستغرقـــاً في الفكـــر
أطالع وجهك تحت النخيـــل	وأسمع صوتك عنـــد النهـــر

(١) المصدر السابق . قصيدة « رجوع الهارب » ص ٣٥ .

إلى أن يَمَلَّ الدّجى وحشتي وتشكو الكآبــة مني الضجر
وأمضي لأرجــع مستشرفـاً لقاءك في الموعد المنتظـر [1]

إن هذه القصيدة ، على قصرها ، تضعنا أمام عالم كامل من الجمال الموحي والجوّ الغنيّ بالعمق والسحر ، وتمنحنا في الوقت نفسه إحساساً قوياً بعواطف هذا المحبّ الجميل النفس المتفتح لأبعاد الكون وروحانية الطبيعة .

أما الجو فينبع سحره من كون القصيدة لا تقف عند السطوح ، فلا تصف مشاهد الكون معزولة عن بعضها ، كما قد تصفها قصيدة ضحلة ، وإنما تبحث عن العلاقات المكينة بين الأشياء ومظاهر الطبيعة . وهكذا يحسّ الشاعر العاشق بقيام صلة من الحبّ بين الماء وظل الشجر بحيث « يداعب » الموج ما ينعكس على صفحة النهر من ظلال ، و « تغازل » السحب ضوء القمر ، وتتردد أنفاس الطير وتخفق بين الندى والزهر ، وتبكي حمامة مطوقة حبّها شاكية مناجية . ثم هناك عاشق آخر هو النسيم الذي يمرّ ثغره لينثر القبلات على « كل شراع عَبْبَر » . وفي هذا الجوّ من الحبّ والغزل والقُبَل ، تبدع الأرض الجمال والمفاتن التي تغرق حواس الشاعر وحواسّنا . وفجأة ، في هذا الجو الدافىء المغرق في العواطف نعثر على الشاعر فأين نجدُهُ ؟

هنالك صفصافــة في الدجى كأنّ الظــلام بها ما شعــر
أخذتُ مكانيَ في ظلهـــا شريد الفــؤاد كئيب النظــر

واللفتة المهمة في هذين البيتين أن الصفصافة التي يجلس تحتها الشاعر منفردة موحشة ليس بينها وبين ما حولها صلة حتى يكاد الظلام نفسه لا يشعر بوجودها . وفي ظل هذه الصفصافة المهجورة يأخذ الشاعر مكانه « شريد الفؤاد كئيب النظر » وعند هذا يكتمل البناء الفنيّ لقصيدة حبّ تعبّر عن

(1) الملاح التائه ص ٤٤ .

الكآبة أقوى تعبير . فقد نجح الشاعر في الأبيات الأولى بوصف جوّ من الدفء والحنان والحبّ تقوم فيه الصلات الأليفة بين مختلف مظاهر الطبيعة ، ثم جاء العاشق ليأخذ مكانه على النهر فلم يُخيّر لمجلسه إلا صفصافة لا يشعر بها شيء مما حولها . فانفرادها ووحشتها من جنس انفراد الشاعر ووحشته ، وذلك هو الذي ألّف بينهما .

ومما يصاحب العاطفة الصادقةَ الابتكارُ في أشكال التعبير عن معاني الحبّ وهذه صفة نلمسها في قصائد هذه الفترة من حياة الشاعر . وفي « الملاح التائه » قصائد بديعة متفردة ذات أصالة مثل قصيدة « رجوع الهارب » التي تصور تجربة فريدة لخصها الشاعر بالمقدمة النثرية التي كتبها لها قائلاً : « إذا تمرّد المحبّون على حكم الهوى وضاق كيوبيد بصراخهم وبكائهم فتح لهم باب ديره ، فخلصوا منه ناجين ، وانطلقوا هاربين من أسره ينشدون السلوّ والنسيان في حياة أصبحت تنكرهم كأن لم يتصلوا بها ، وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه . هنالك يرجع الهارب نادماً مأخوذاً بسحر تلك الأيام التي كانت تشرف عليه من خلال ديره القديم » .

ومن قصائده المبتكرة في هذا الباب قصيدة عنوانها « النشيد » وقد افتتحها قائلاً :

عندما ظللني الوادي مســاءً   كان طيفٌ في الدجى بمجلس قربي
في يديه زهرة تقطر مـــاء   عرفت عينيَّ بها أدمع قلبي
قلت من أنت؟ فلباني مجيبا   نحن يا صاح غريبان هنـــا
قد نزلنا السهل والليل الرهيبا   حيث ترعاني وأرعاك أنـــا
قلت ياطيفُ أثرتَ النفس شكا   كيف أقبلت وقل لي من دعاكا؟
قال أشفقت من الليل عليكـــا   فتتبعت الى الوادي خطاكـــا
ودنا مني فغنّـــاني النشيـــدا   فعرفت اللحن والصوت الوديعا
هو حبي هام في الليل شريدا   مثلما همتُ لنلقـــاك جميعـــا

وتعانقنــا فأجهشنــا بكـــاء   وانطلقنا في حديث وشجون
ودنا الموعــد فاهتجنا غنــاء   وتَنَظَّرْنَاك والليل عيون [1]

ولا بدّ لنا أن ننبه إلى هذه الصورة الرائعة ، صورة الشاعر وقد خرج إلى الوادي في المساء وجلس يتأمل ويحلم منفرداً فإذا طيفٌ مبهم يجلسُ قربَه حاملاً في يديه زهرة « تقطر ماء » . وتأتي روعة الصورة من أن الطيف لا يقبل على الشاعر كما ألفنا في الشعر العربي الدارج حيث يأتي الطيف « زائراً » ، وإنما يكتشف الشاعر هذا الطيف « جالساً قربه » ، وبهذه اللمسة منح الطيفُ رقّة وظرفاً وزيادة في الإبهام والجلال . ولعله واضح أن إقبال الطيف على الشاعر أقلّ تأثيراً في النفس من اكتشافه جالساً . لا بل إن ذلك يكاد يحدث هزة نفسية قويّة . وقد عمّق الشاعر الصورة بتصوير الطيف حاملاً « زهرة تقطر ماء » . وتكون هذه القطرات من الماء دموع الشاعر المخبوءة . وما من تعبير أروع ولا أجمل من قوله :

في يديه زهــرة تقطر ماءً   عرفت عيني بها أدمع قلـــبي

وعندما يدير الشاعر حواراً مع هذا الطيف نفهم أنه تجسيد لحبّ الشاعر . وفي الرمز إلى هذا الحبّ بالطيف معنى مرهفٌ عميق ، لأن الشاعر ، بذلك ، يجعل حبّه « شخصاً » مستقلاً له حياته وحركته ، بحيث يستطيع أن يفاجيء الشاعر بالجلوس إلى جواره في الوادي . ولا يعني ذلك ، بلغة الواقع العاطفيّ ، إلا أن هذا الحب قد تمكن من قلب الشاعر بحيث أصبحت له حياته الخاصة ، فلا سلطة للشاعر عليه ، وإنما هو كيان مستقلّ له أبعادُهُ وإرادته .

ثم تأتي في القصيدة بعد ذلك « وليمة » روحانية يقيمها المحبّ لمن يحب ويقدم له فيها « قلبَهُ » مذوّباً في « نشيد » . ونحن نسمّي ما يقع « وليمة »

(1) الملاح التائه . قصيدة « النشيد » ص ٢٦ .

مع أن هذه اللفظة لم ترد نصّاً في القصيدة لأن الشاعر يستعمل في التعبير ألفاظاً حسيّة مثل قوله :

ستری یا حسنُ ما أعدَدتُهُ لكَ من ذُخرٍ وحسن ومتاع

ومثل قوله :

هي من حسنك تحيا وتمــون فاحمها يا حسنُ إعصار المنون

ومثل قوله :

ونعب الكأس من خمر الخيال

وإذا كان يعيب هذه القصيدة شيء فهو خاتمتها الضعيفة وشيء من الركاكة في اللغة والتواء التعبير كما في قوله :

لم يكن إلا تقيّــاً مؤمنــــاً بالذي أغرى بحبيك الطمـــاح

فإن المعنى إذا بسّطناه بحسب إعرابه يجري هكذا : « مؤمناً بالشيء الذي أغرى كبريائي بحبّك » وهو تركيب ركيك فضلاً عن وعورة لغته في مثل « الطماح » و « حبّيك » . ومن الأبيات الضعيفة هذا :

ذاك قلبي عارياً بــين يديك أخذته منك روعــاتُ الإلـه

فلا تفهم ما يعني بقوله « روعات الإله » . ومهما يكن من أمر ، فإن التجربة التي قامت عليها القصيدة بديعة أصيلة غير أن الشاعر لم يوفّق إلى التعبير الكامل عنها . ولعلّ سبب ذلك أن القصيدة من أوائل شعره المنشور في « الملاح التائه » ، ذلك ما نميل إلى الأخذ به ، لولا أننا لا نملك عليه دليلاً من حياة الشاعر . ومن ثم نتركه اقتراحاً مطروحاً ريثما تُكتب سيرة الشاعر وينجلي الخفيّ .

٢. قصائد الوصف الغنائي

بعد شعر الحبّ المفعم بحرقة العاطفة وعطش الشوق ، مما قرأناه في « الملاح التائه » ، انصرف علي محمود طه إلى نظم قصائد الوصف الغنائي . ولقد سبق لنا أن فصلنا معنى « الوصف » والفرق بينه وبين معنى « الحبّ » . ونحن نضيف إليه كلمة « الغنائيّ » لنميّز ظاهرة الموسيقى العالية الرنين التي اقترنت بها هذه القصائد في شعر الشاعر . وهذه الموسيقى مزيّة في القصائد ، لأن الوصف من دون نغم يصحبه ، يهبط بالشعر إلى مستوى « النثرية » ، وقلما يكون شعر علي محمود طه نثرياً كل النثرية لأنه — حتى وهو خال من حدة العاطفة — يملك نبرة من الموسيقى تلازمه وتصعد به إلى مستوى شعري مقبول ، وذلك ينقذه من الجفاف .

ومن أبرز نماذج شعر الوصف الغنائي لدى علي محمود طه قصائده المشهورة « الجندول » و « ليالي كيلوبترا » و « خمرة نهر الرين » و « سيرانادا مصريّة » . وسوف ندرج فيما يلي الملامح العامة لهذه القصائد .

١ — وصفٌ لا حب

العلامة الأولى المميزة لهذه القصائد أنها كما أسلفنا قصائد وصف لاقصائد

حب . وتفصيل ذلك أن الشاعر كان فيها جميعاً متفرجاً لا معانياً لتجربة عاطفية . وخيرُ مثال نضربه لهذا قصيدته « الجندول » وقد صوّر فيها شهودهُ لليلة الكرنفال في « فينيسيا » ، وهي ليلة وقف فيها يتفرج ويصف دون أن تتوهج عواطف الحبّ في قلبه . ولا يردّ على رأينا هذا أن الشاعر قد صحب خلال الأمسية فتاة جميلة من فتيات « فارسوفيا » كما نستدلّ من نص القصيدة، فإن هذه الصحبة لا تُعَدّ تجربة نفسية في حساب الموحيات الشعرية لأنها صحبة عابرة لا أعماق لها ، وقد انتهت بانتهاء المساء ، فقصارى ما تثيره في النفس نشوة حسيّة عارضة تنطفىء مع انصرام اللحظة . وأين هذه الأمسية من أمسية الشاعر تحت الصفصافة المنعزلة في « أغنية ريفية » حيث جلس يطارده وجه الحبيبة حيثما التفت وكأنها تلقي ظلاً ضخماً على الكون كله . ومثل هذه الأمسية المفعمة بالمعنى والعاطفة لا تنصرم قط ، لأن الشاعر لايفيق منها إلا وهو يبحث عنها :

وأمضي لأرجع مستشرفاً لقاءك في الموعد المنتظر [١]

فهنا كان الشاعر يعاني ويحيا كل لحظة في المساء لأنه في قلب التجربة بينما وقف في ليلة الجندول يتفرّج على الوجوه في الزحام حتى التقى « على غير اتفاق » بفتاة فارسوفيا هذه . ولقد كان هذا الوصف من نقطة خارج المنظر كما تشهد الصور التي وصفها مثل « موكب الغيد ، عيد الكرنفال ، سرى الجندول ، ساق يمزج الراح بأقداح رقاق ، الحسور ، ولدان وحور ، الأغيد الذي أسلم صدره لمحبّ لفّ بالساعد خصره » وهي كلها مشاهد عامّة منظور إليها من بعيد لا من نقطة في الوسط . ولم ينجح الشاعر في أن يجعل نفسَهُ جزءاً حياً من المنظر وإنما بقي الغريب فيه :

قال من أين ؟ وأصغى ورنا قلت من مصر غريبٌ هاهنا [٢]

---

(١) الملاح التائه ص ٤٥ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٦

فكان قصارى ما صنع أن يصف المنظر من بعيد مفتوناً بمظاهره لابحقيقته .
ولذلك كان ذكر النيل وكيلوبترا نقطة جمال وحقيقة في هذه القصيدة الوصفية :

آهِ لو كنـــتَ معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجـــم إثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليلٍ من ليالي كيلــوبترة

إن لمسة الحقيقة وعودة الشاعر إلى عالمه ، حيث يمتلك مرتكزاً ، وروابط ، قد أضفيا على الأشطر شيئاً من العمق والأصالة ، بعد طول ماوقف متفرّجاً في الزحام الغريب .

٢ ــ الحسيّة :

تمتلك قصائد الوصف الغنائي جميعاً صفة حسيّة بارزة لا يخطئها السمع ، لأن الأوصاف فيها ترتكز إلى الحواس كل الارتكاز وهذا مثال بسيط على ذلك :

أيها الملاّح قف بين الجسور   فتنة الدنيـــا وأحلام الدهـــور
صفق الموج لولدانٍ وحـــور   يغرقون الليل في ينبوع نـــور
ما ترى الأغيد وضـــاء الأسرّه
دقّ بالساق وقـــد أسلم صدره
لمحـــبّ لـــفّ بالساعد خصره
ليت هذا الليل لا يطلع فجره [1]

(١) ليالي الملاح التائه ص ٨ .

إن كل ما في هذه الأبيات يعبر عن الحسيّة الصارخة ، ومن ذلك الكلمتان « ولدان وحور » وهما من ألفاظ القرآن الكريم ولهما في الذهن العربي – بسبب قرآنيتهما – ظلال قهّارة لا يمكن التخلص منها ، وهي بمجموعها ، ظلال حسية لأن القرآن إنما أوردها في سياق حسي معلوم كما تدل الآيات المشهورة :

« يطوف عليهم ولدان مخلّدون بأكوابٍ وأباريق وكأسٍ من معين »

(سورة الدهر)

« ويطوف عليهم ولدان مخلّدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً »

« حور مقصورات في الخيام فبأيّ آلاء ربكما تكذبان لم يطمثهنّ إنس قبلهم ولا جانّ » .

(سورة الرحمن)

وإلى جانب الحور والولدان نجد مشهداً حسياً صارخاً من الحبّ العلني فيه « أغيد » وهي كلمة حسية تعطي معنىً مبتذلاً ، وهذا الأغيد « قد أسلم صدره لمحبّ لفّ بالساعد خصره » وحين يرى الشاعر هذا المشهد يعجب به إلى درجة أن يتمنى ألا يطلع الفجر قط .

ومن أمثلة هذه الحسيّة في قصائد الوصف الغنائي هذه الأبيات في قصيدة « خمرة نهر الرين » :

ليلة فوق ضفاف الرين حلم الشعراء
أليالي الشرق ياشاعر أم عرس السماء ؟
الدجى سكران والأنجم بعض الندماء
أنصت الغاب وأصغى النهر من صخر وماء

فاسمع الآن البشير المعلنـا   حانت الليلـة والفجر دنـا
فاملأ الأقداح من هذا الجنى   واسقنا من خمرة الرين اسقنا(١)

وفيها نلاحظ من علامات الحسية قوله « ليالي الشرق » فإن الشاعر يستعمل « الشرق » هنا بالمعنى الذي أشاعه الأوربيون ، فهو عندهم رمزٌ للحرير والألوان الصارخة وملذات الجسد مما تعكسه صفحات كتاب ألف ليلة ، وكؤوس الخيام . وإلى هذا أضاف الشاعر كلمة « عُرْس » وفيها حسية معلومة ، ثم جعل الدجى « سكران » وجعل النجوم (ندماء) ، وكلا السكر والنديم من معاني الحسّ . وأخيراً نبشير إلى الأقداح والجنى والخمرة و « اسقنا اسقنا».

والواقع أن هذه العوالم الحسية ملازمة لقصائد الوصف الغنائي حيث نجد دائماً الخمر والليل وضوء القمر والحب الجسدي الذي يخرج غالباً إلى مشاهد الحبّ العليّ العام كما في قوله :

هاهم العشاق قد هبوا إلى الوادي خفافا
أقبلوا كالضوء أطيافاً وأحلاماً لطافا
ملأوا الشاطىءهمساًوالبساتين هُتافا (٢)

ومهما يكن فإن هذا الجو الحسيّ قدكان مناسباً للقصائد التي اقتطفنا منها ، فإن جو الكرنفال ، وليالي نهر الرين ، بما فيه من عوالم حسية ، وصخب وأضواء ، يمكن أن توحي للشاعر بمثل هذه الأجواء ، وإنما فشل علي محمود طه حين استعمل الحسيّة في قصيدته « ليالي كيلوبترا » وقد صدّر بها ديوانه « زهر وخمر » كما صدر « ليالي الملاح التائه » بأغنية « الجندول في كرنفال فينيسيا » .

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٣ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٩٤ .

وأول ما نأخذه على « ليالي كيلوبترا » هو أنها – بما فيها من تصوير حسيّ – قد سلبت كيلوبترا ما يحفّ بشخصها ، في الذهن المعاصر ، من غموض وضباب لأن الوصف الحسي يهدم الغلاف الروحانيّ المبهم الذي يحيط بالأشياء ، ويسلمها إلى السطحية وضحالة الألفة ، ولسنا ندري كيف ساغ للشاعر أن يغرق في هذا الضرب من الوصف وهو يتغنى بكيلوبترا ولياليها ، وكل ما نعرف من سبب نظمه للقصيدة ما كتب في مقدمتها :

[كتبتْ إلى الشاعر تقول : « قرأت لك عن ليلة النيل والموج وهو يروي حلم ليلة من ليالي كيلوبترا فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالي وهل لنا بصورة حلم من أحلامها ؟ » فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة] .

والحق أن الإثارة في ذاتها (رائعة) ، كما يقول الشاعر غير أنه قد قصّر دونها أشواطاً كثيرة . والكاتبة تشير إلى اللفتة الجميلة التي وردت في قصيدة الجندول عن كيلوبترا :

حيث يروي الموج في أرخم نــبره
حلم ليلٍ مــن ليــالي كيلوبتره

وإنما السر في جمال هذين الشطرين أن الشاعر قدم هذا « الحلم » في ليلة كيلوبترا دون أن يعيّن لونه أو يفصل أوصافه . كل ما فعل أن دفع فكرة مبهمة عن ليالي كيلوبترا تستثير خيالنا وعطش الزمن في قلوبنا مفسحاً لنا فرصة نحلم فيها كل كما يحبّ ، فكان هذا دليلاً على سحر فنّه وقوة إحساسه الشعريّ وبصيرته النافذة ، ولقد بقيت ليالي كيلوبترا ، في الجندول ، على بعدها وغموضها وسموّها وكان ذلك سرّ فتنتها .

ولكنّ الشاعر لم يقف عند هذا وإنما أراد – استجابة لإثارة جميلة – أن علأ ثغرات الصورة بالحياة ، فكانت قصيدة « ليالي كيلوبترا » . ولا شك في أن ذلك مقبول منه ، لو أنه منح جوّ القدم وسحر التاريخ حقّهما في

القصيدة . غير أنه لم يفعل ، وإنما كتب قصيدة وصفية غنائية ، وقف فيها على الشاطىء يرقب زورقاً حسياً نسبه إلى كيلوبترا وكان في المشهد غريباً غربتَهُ في ليلة الجندول ، فلم ينفذ إلى جوهره ، ولا ارتفع إلى مستوى تصوير هذا « الحلم » من ليالي الملكة الغامضة القديمة على النيل . والحق أن الشاعر لم يجئنا في هذه القصيدة بشيء يختلف عما قرأنا في أغنية الجندول المعاصرة ، وإنما كانت عناصر القصيدتين واحدة تقريباً : كالأحلام والموج والليالي والزورق الساري والخمرة والحبّ . وما كان في الجندول محوطاً بغلالة من الإبهام الجميل مثل « حلم ليل من ليالي كيلوبترا » قد تكشّف عن سطحية ظاهرة لا بل عن عالم قبيح متنافر فيه (سكارى) و (موج خليع) ووجد (مثار) . قال في مطلع القصيدة :

كيلـو بترا أيّ حلـمٍ	مـن لياليـك الحسانْ
طـاف بالموج فغـنّى	وتغنـى الشاطئـانْ
وهفـا كـل فؤادٍ	وشـدا كـل لسانْ
هـذه فاتنـةُ الدنيـا	وحسنـاء الزّمـان [1]

وماذا لدينا هنا أكثر من أن الموج والشاطئين « يتغنيان » وأن كل فؤاد يهفو ، وكل لسان يشدو ؟ وهل في جو كيلوبترا التي عاشت منذ مايقرب من ثلاثة آلاف سنة ما يختلف بأي شيء عن جو نهر الرين المعاصر وكرنفال فينيسيا ؟ وذلك ولا ريب نقص عظيم في قصيدة عن كيلوبترا . ولقد فقدت كيلوبترا ، بالوصف الحسيّ ، شخصيتها كلّها . لأنّ القصيدة تقدم لنا فتاة عاشقة هذا وصفها :

حلـم عـذراء دعاهـا	حبّهـا ذات مسـاء
فتغنـت بشراع	مـن خيـالِ الشعـراء

---

(1) زهر وخمر ص ٦ .

يا حبيبي هذه ليلـة حبّي
آه لو شاركتني أفـراح قلبي

فأين هذه « العذراء » بكل ما في الكلمة من معنى حسّيّ ، من الملكة الغامضة كيلوبترا ؟ ولعلّ علي محمود طه قد تأثر في رسم صورتها بما رأى في الأفلام الأمبركية حيث يظهرونها عارية ماجنة وقد تستحم بالحليب بدل الماء.

وكما ضيّع الشاعر شخصية كيلوبترا ، ضيّع ملامح عالمها . فماذا نجد في القصيدة من ذلك العالم الغريب عنا الملفّع بضباب المبهم البعيد ؟ لا شيء على الإطلاق . إن كيلوبترا تخرج في زورق ، فكيف يصف الشاعر زورقها ؟

بعثت في زورق مستلهم من كل فن
مرح المجداف يختال بحـوراء تغـنّي

وهذه أوصاف عامّة لا تشخّص شيئاً يختلف عما نعرف اليوم ، فضلاً عن أنه وصف المجداف بأنه « مرح » وبذلك سلبه جلال القدم ورهبة المجهول وجوّ العالم الفرعونيّ وكلها أشياء يُبْرزها أن يكون المجداف مثقلاً بالأسرار لا أن يختال في مرح . ويتحسن جو القصيدة لحظة واحدة في هذه المقطوعة :

وتجلى الزورق الصاعدُ نشوان يميدُ
يتهدّاه على الموج نـواتيّ عبيد
المجاديف بأيديهم هتاف ونشيـد
ومصلّون لهم في النهر مجداف عتيدٌ
سحرتهم روعة الليل فهم خلق جديد
كلهم ربّ يغني وإلـه يستعيـد

ووجه التحسن هو التفات الشاعر قليلاً إلى « النواتيّ العبيد » و « المصلين » و « المحراب العتيد » ، ففي هذه المشاهد لمحة من جو كيلوبترا . غير أن

هذه اللمحة تضيع في سياق القصيدة لأن الزورق جعل نشوان يميد بينما المجاديف « هتاف ونشيد » . وكان قوله « كلهم ربّ يغني وإله يستعيد » غير ملائم لروح الدين المصري القديم الذي آمن به هؤلاء المصلّون ، وإنما هي تعبيرات منقولة عن الأدب الغربي المعاصر .

ومن مظاهر الضعف في القصيدة أن الشاعر قد وضع على لسان كيلوبترا أغنية جعلها لازمة القصيدة وهذا نصّها :

يا حبيبي هذه ليلــة حبي

آه لو شاركتني أفـــراح قلبـــي

وهي أغنية لا تليق بأن تغنيها ملكة تحت سمع « نواتيّ عبيد » يجدفون بزورقها ، فضلاً عما في معانيها من سذاجة وضحالة مما لا نظنه يلائم ملكة ذات هيبة وجلال . يضاف إلى ذلك أن في معنى الشطرين تناقضاً ظاهراً فكيف تكون الليلة « ليلة حبّها » إن كان الحبيب لا يشاركها إياها كما يفهم من النص ؟ ومتى صحّ أن توجد ليالي الحبّ في غياب الحبيب ، وإنما وقع الشاعر في شبكة المعنى منساقاً بأسلوبه في قصائد الوصف الغنائي .

٣ ــ النغم

تتصف قصائد الوصف الغنائيّ بأن النغم جانب أساسيّ في جوها وبنائها حيث يختار الشاعر الألفاظ ذات الرنين الموسيقي وسحر الجرس مثل « العشّاق، والحسن ، والصبا ، وعروس البحر ، وحلم الخيال ، والذكرى ، والنشوة ، والليالي ، والسنا ، والشاطىء » .

على أن براعة علي محمود طه في خلق النغم الشعريّ لا تكمن في اختياره للألفاظ الشعرية وحسب ، وإنما ترتكز ، فوق ذلك إلى وضعه للكلمة في

مكانها من الشطر والبيت بحيث يقوم رنين خاصّ وتجاوب بين مجموعات الحروف المستعملة . وهذه الظاهرة تتجلى في شعره كله عموماً وتتجلى بصفة خاصة في قصائد الوصف الغنائي . فما القول في هذا الشطر ؟

أين أنت الآن أم أين أنا ؟

أليس له جرس موسيقيّ عالٍ ، وسرّ هذا الجرس أن حرف النون مستعملٌ فيه بكثرة فلا تخلو منه إلا كلمة « أم » . وما القول في هذا الشطر ؟

حلم ليل من ليالي كيلوبتره

إن حرف اللام قد ورد في أربع كلمات من خمسٍ فيه ؟ وهذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنيناً موسيقياً في الشعر ، وعلي محمود طه بارع فيه عادة ، وذلك جانب مهم من أسباب علو النغم في قصائده الوصفية الغنائية .

٤ — الفنون اللفظية

يتميز أسلوب قصائد الوصف الغنائيّ باستعمال قسط ظاهر من الفنون اللفظية (البديع) وهذا نموذج من قصيدة « الجندول » :

ذهبي الشعر شرقيّ السمـــات	مرح الأعطاف حلو اللفتـــات
كلما قلتُ له خذ قال هاتِ	ياحبيب الروح يا أنس الحياة

وفيه استعمل الفقرات القصيرة في العبارة في لغة سهلة سهولة مطلقة . إن البيت الأول مقسّم إلى هذه الفقرات : « ذهبي الشعر » « شرقيّ السمات » « مرح الأعطاف » « حلو اللفتات » وقد جعل قوام كل جزء من العبارة كلمتين ليحدث ذلك موسيقى . ونجد صدى هذا في الشطر الرابع مع إضافة حرف النداء وتكراره : « يا حبيب الروح » « يا حلم الحياة » .

أما جملة «كلما قلت له : خذ ، قال : هات» ففيها طباق بين خذ وهات ، يقابله تكرار فعل القول وذلك يحدث تأثيراً موسيقياً خاصاً .

وهذا نموذج ثان لهذه الظاهرة من قصيدة «خمرة نهر الرين» :

كنز أحلامك يا شاعر في هذا المكان
سحر أنغامك طوّاف بهاتيــك المغاني
فجر أيامك رفاف على هذي المحــاني
أيها الشاعرهذا الرين فاصدح بالأغاني (١)

إن بدايات الأبيات الثلاثة الأولى تستعمل «المناسبة» من فنون البديع : «كنز أحلامك ، سحر أنغامك ، فجر أيامك» . تلي ذلك مناسبة أخرى بين «طواف ورفاف» . ثم تأتي الكلمات «المكان،المغاني،المحاني» ولا يتغير فيها إلا حرف واحد فهي ضربٌ من الجناس «ثم هناك أسماء الإشارة : «في هذا ، بهاتيك ، على هذي» . ومعنى ذلك أن الشاعر استعمل الصنعة في ست عشرة كلمة من سبع عشرة في الأبيات الثلاثة الأولى ، فلم تتفرّد إلا كلمة «يا شاعر» . وذلك ولا ريب كثير .

إن هذه الأساليب اللفظية في خلق النغم سر الموسيقى والرنين في شعر علي محمود طه . ولعلها مرتبطة بفن الشعر نفسه على العموم . ذلك أنها تملك سمة بدائية فيها سذاجة واستبداد . أما السذاجة فمنبعها وهم الشاعر بأنه يستطيع أن يخلق شعراً جميلاً بمجرّد اللجوء إلى هذه الأحابيل اللفظية . وأما الاستبداد فيرجع إلى رغبة كامنة في روح الشاعر تدفعه إلى الاستحواذ على ذهن السامع وروحه فيلجأ إلى ما يشبه «السحر» القديم الذي كان بعض الناس يتسلط به على الآخرين : لأن الشراك الموسيقية ضرب من السحر له مفعول العقاقير

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٣ .

المخدرة التي تفعل في روح السامع بالتنويم والتخدير . ولا أظن إلا أن علي محمود طه كان يدرك ، في أعماقه ، أن هذه الوسائل اللفظية كفيلة بأن تسرق له أرواح كثير من القرّاء فتفتنهم وتسحرهم ، وذلك ما وقع فعلا .

ولا بد لنا أن نشير إلى أن في شعر علي محمود طه ما يدلّ على أنه يعتبر الشعر ضرباً من السحر له تأثيره وسطوته . فمن ذلك تعليق إحدى الشخصيات في « أرواح وأشباح » حيث تقول وهي تتحدث عن الشاعر محذرة منه زميلتها :

يحـــاول بالشعر إغراءنا لنؤمن واحدة واحـــده [1]

فهذا تحذير يستند إلى كون الشعر قادراً على « الإغراء » . أما مصدر هذا الإغراء عند الشاعر فإنها ترده إلى ما علمه الشيطان الذي تشير إليه باسم « طريد الجنان » في قولها عن الشعراء :

أصاروا الفنون رموز الأثـــا م واستلهموا الشرّ سحر البيان
وأغروا بحـــواءَ ما لقّنُـــوا وما حذقوا من طريد الجنان [2]

ففي رأيها أن سحر الشعر فن من فنون الشيطان يستحوذ به الشاعر على روح المرأة . ومثل ذلك قول زميلتها (سافو) عن الشاعر :

أثـــار الملائـــك في قُدْسها وأوقع في سحره الأبرياء [3]

وكلمة « الملائك » و « الأبرياء » واردتان هنا لتكونا جناحي إطار تبرز من خلاله قوة الشرّ التي يتصف بها سحر الشاعر .

---

(١) أرواح وأشباح ص ٧٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٥ .
(٣) المصدر السابق ص ٤٥ .

وآخر الأدلة على اعتبار علي محمود طه الشعر سحراً أن (بليتيس) تحسّ بعجزها عن الصمود لشعر الشاعر :

دعي الوهم سافو ولا تحقري   بليتيس معجزة الشاعـــر
فمـــا نتقيـــه بحياتنـــا   إذا هو ألقى عصا الساحر [1]

وفي البيتين إشارة ذكيـــة إلى القرآن الكريم ، حيث يلقي النبي الكريم موسى عصاه « فلا يتقيها السحرة بحيّاتهم » على حد تعبير علي محمود طه . ولعله لا يخفى أن القرآن لا يستعمل لفظ « الشعر » إلا بمعنى السحر والإغراء وذلك ، في رأيي ، هو سبب ذمّه له . وإنما كان القرآن ، في مجمل معانيه ، منزهاً عن هذا السحر اللفظيّ الذي يمتلكه الشعر ، لأنه يوصل معانيه إلى القلب بما له من أجواء روحانية عالية ، وبيان معجز يتعالى عن سحر الفنون اللفظية .

و لقد يرد اعتراض على أن الأبيات التي مثلنا بها تنتمي كلها إلى « مسرحية » يعبر الحوار فيها عن آراء شخصياتها ، وليس من الضروري أن يعبر عن رأي علي محمود طه ، ذلك أن هذه الأرواح تتوجس شراً من الشاعر ، فلا تملك إلا أن تعتبره ساحراً غرضه الإغراء . وهو اعتراض معقول ، وقد رفعته أنا نفسي ، لولا أن في قصائد الشاعر ما يسنده كما سوف يأتي في الفصل الذي ندرس فيه آراء الشاعر .

ومهما يكن من أمر فإن الإكثار من استعمال هذا السحر اللفظيّ المتمثّل في البديع قد أضفى على قصائد الوصف الغنائي جوّاً من السطحية الملحوظة . وهذه السطحية هي التي شخصها الكاتب المتذوق الدكتور شوقي ضيف في أكثر من صيغة واحدة ، قال عن شعر علي محمود طه : « واقرأ قصائده

---

(١) أرواح وأشباح ص ٤٦ .

فستجد عقوداً تتلألأ من الألفاظ الخلابة ، التي تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح ، ولكن لن تجد فكراً عميقاً ، ولا فكراً غامضاً كفكر الرمزيين ، ففكره دائماً مجلو مكشوف ، لا يستر أي شيء وراءه . فهو شاعر لفظي وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية ، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعّة أو موحية » [1] وإذا كنا لا نقر الناقد على أنّ هذا القصور يشمل شعر الشاعر كله ، فنحن نقرّه على تمكنه من قصائد الوصف الغنائي على الأقل ، لأنها بمجملها تكاد تقتصر على العناية بالألفاظ وإيقاعها وإشعاعها دونما عناية بالمضمون الفكري والجو الروحي . والدكتور شوقي ضيف على حق حين يقول عن أغنية الجندول : « وهي من خير الأمثلة التي تدل على مهارته في استخدام الألفاظ الشعرية فإنك إذا حللتها لم تجد فيها فكراً عميقاً ولا واسعاً وإنما تجد الألفاظ البرّاقة التي تروعك وتأسر لبك » [2] .

٥ ـ أسلوب الموشح

ومن ملامح الوصفية الغنائية أنها تختار من البحور الشعرية والأساليب ما يملك الإيقاع والانثيال والموسيقى وقد غلب بحر الرمل على هذه القصائد كما في « الجندول » و « خمرة نهر الرين » و « أندلسية » و « وداعاً كيلوبترا » و « لحن من فيينا » . وقد يستعمل وزن الهزج كما في قصيدة « سيرانادا مصرية » . ويلاحظ أن الوحدة في كل من هذين البحرين (الرمل والهزج) تفعيلة واحدة فهما من البحور الصافية .

وهذه البحور بطبيعتها متدفقة منثالة بسبب وحدة التفعيلة فيها . وقد

---

(١) كتاب « الأدب العربي المعاصر في مصر » للدكتور شوقي ضيف « مطابع دار المعارف . القاهرة ١٩٥٧ » ص ٦٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٣ .

حرص الشاعر على هذه الوحدة فكان يستعمل الضرب (فاعلاتن) بكثرة إلا إذا خرج عليه نادراً كما في قوله :

قال من أين وأصغى ورنــا	قلت من مصر غريب ها هنــا
قال إن كنت غريبــاً فأنــا	لم تكن فينيسيا لي موطنــا (١)

فالضرب في هذه الأشطر (فاعلن) لا (فاعلاتن) .

وقد استعمل الشاعر أسلوب الموشح في أغلب هذه القصائد ، ولكنه لم يقلد الموشح الأندلسي كما فعل بعض المتقدمين من شعرائنا وإنما جدد أساليبه وروحه وهذا نموذج من قصيدة « أندلسية » :

حسنك النشوانُ والكأس الرويّة	جددا عهــد شبابي فسكرت
حلم أيّام وليلاتٍ وضيّـــة	عبرتْ بي في حياتي وعبرتُ
أنا سكران وفي الكأس بقيّة	أيّ خمر من جنى الخلد عصرتُ
آه هاتي قرّبني الكأس إليّــه	واسقنيها أنت يا أندلسيــه (٢)

ولا شك في أن أسلوب الموشح يمهد « للسطحية » التي ذكرناها في الفقرة السابقة ، لأنه يزيد نغم الشعر بروزاً ، ويتطلب التكرار ، ورنين الألفاظ وسوى ذلك مما يحول دون أن ينصرف الشاعر لخلق جو عميق . ومهما يكن فإن لنا رأياً في صلة الموشح بالجو الفكري سنثبته في باب الأوزان من هذا الكتاب .

---

(١) من (أغنية الجندول) ديوان ليالي الملاح التائه .

(٢) « شرق وغرب » ص ٥٣ .

٣ - قصائد العبث العاطفي

يقع هذا الصنف من شعر علي محمود طه في الوسط بين الصنفين السابقين . إن هذه القصائد ليست قصائد حبّ لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشتعلة التي تصدر عن المحبّ مما لمسنا في القصائد الجميلة « رجوع الهارب » و « انتظار » و « الشاطىء المهجور » وسواها . كما أنها ليست على مستوى قصائد الوصف الغنائيّ التي كادت تكون فارغة من المعنى بسبب اهتمام الشاعر بموسيقاها وجوّها . وإنما قصائد العبث العاطفيّ شيء بين هذا وذاك ، فهي تحتوي على كثير من الفكر الشعرية أحياناً ، ولا تخلو من بناء شعري أصيل له كيان يتميّز عن الصيغة الجامدة التي عرفناها في قصائد الوصف . ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرقى رتبة من القصائد الغنائية وأكمل بالمعنى الشعريّ ، بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخذه الشاعر . وكل ما ينقصها فقدان اللمسة الروحانية والحرارة الغرامية الصادقة ولذلك أسميناها قصائد العبث تمييزاً لها عن قصائد الحبّ .

ونموذج هذا الصنف قصيدة « في الشتاء » التي مطلعها :

ذكّريني فقد نسيت ويـــــا   ربّ ذكرى تعيد لي طربي [1]

(١) ليالي الملاح التائه ص ٤٦ .

والحق أن هذا المطلع خير معبّر عن الجو العام لقصائد هذا الصنف . لأن الشاعر يقول فيه إنه قد نسي الطرب وفقد انفعالاته . فهو يصحب هذه الفتاة التي يخاطبها لكي تذكّره ما نسي من أن في الدنيا عواطف وفرحاً وطرباً . وإذن فإن القصيدة لا تمثل أكثر من محاولة لاستعادة العاطفة التي عرفها الشاعر أيّام الحب في عهد « الملاح التائه » ، وفي ذلك ما فيه من إقرار ضمنيّ بأن عهد العاطفة قد مضى وانصرم . وهذا هو الإطار العام لقصائد العبث العاطفيّ فهي بمجموعها قصائد يقصد بها التعويض عن مفقود ، ومن ثم بقيت دون قصائد الحبّ الكبير الذي يملأ القلب ويفجّر الشعر ويخصب الروح.

خصائص هذه القصائد

١ ــ أول صفات هذه القصائد أنها تخلو من العاطفة الأخّاذة التي تملأ النفس ، لأن منبع المشاعر فيها هو الموقف اللاهي الذي لا ينظر إلى الحياة نظرة جادّة ، وإنما يهمّه أن ينفقها . وأغلب هذه القصائد تصدر عن الصلات العابرة التي كان الشاعر يقيمها مع « صديقات » أجنبيات ممن يلقى في أسفاره الصيفية في أوروبا . وهذه الصلات لا تأخذ من نفسه أكثر من مكان مؤقت يستثير الحواسّ ثم يمضي . ولذلك غلب على إحساس الشاعر نحوهن طابع المغامرة ومن ذلك خطابه لمن صحبها في تجربة قصيدته « بحيرة كومو » :

ما تُســرّين ؟ أفصحـــي	إنّ في عينـكِ الخـــبر
الغريبـــــان ها هنـــا	ليس يجـديهما الحـذر
نحـــن روحـــان عاصفـــا	ن وجسمـــان مـــن سقـــر
فاعذري الروح إن طغـــى	واعذري الجسم إن ثـــار (١)

---

(١) المصدر السابق ص ٥٢ .

ومن ذلك أيضاً موقفه من فتاة قصيدته « تابيس الحديدة » وقد سمّاه هو نفسه موقف « المجترح » :

أأنا الغريب هنا وملء يدي أعطاف هذا الأغيد المسرح
خفقت على وجهي غدائرها فجذبتها بذراع مُجترح
لم أدر ، وهي تدير لي قدحي من أين مغتبقي ومصطبحي [١]

على أن العبث العاطفي لم ينشأ دائماً عن صلات وإنما كان الشاعر أحياناً ينظم القصائد فيمن لا يعرف من النساء كما تدل قصيدته « على حاجز السفينة »[٢] التي أهداها « إلى الغريبة الشائقة ، ذات الرداء الأبيض ، التي تظهر كل ليلة وحدها ، متكئة على حاجز السفينة ، ساهمة حالمة » . وهي ، في الحق ، من قصائده الفاشلة ، ومثلها في ذلك القصيدة المُسفّة « راكبة الدراجة » [٣] ، وقد قدّم لها الشاعر قائلاً : « رأيتها مرحة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج إلى فينسنا » . ومن هذا الصنف قصيدته « سارية الفجر » التي يقول في مطلعها :

عبرتْ بي في صباحٍ باكر فتنةَ العين وشغلَ الخاطر
شعرُها الأشقرُ فيه وردة لونُها من شهوات الشاعر [٤]

ولعل قوله « شهوات الشاعر » خير ما يشخص موقف العبث في هذه القصائد فهو يكاد « يشتهي » كل جمال يمرّ به ، لمجرد أن قلبهُ خاوٍ مقفر من العاطفة الكبيرة التي تملأ الحياة وترتفع بها إلى أفق الإنسانية والروح . ولا

(١) ليالي الملاح التائه ص ٨٩ .
(٢) شرق وغرب ص ٢٥ .
(٣) شرق وغرب ص ٦٢ .
(٤) زهر وخمر ص ٢٠ .

يفوتنا أن ننبه إلى وصفه للفتاتين في « على حاجز السفينة » و « راكبة الدراجة » بكلمة « شائقة » فإنها تنتهي إلى عين المعنى في قوله : « من شهوات الشاعر » . ولكي نشرح مضمون هذه « الشهوات » نقتطف من القصيدة هذه الأبيات :

شاطريني ذلك المأوى فما — أتقاضاك وفاء الشاكر
غرفة ، آلهة الفن بها — تتلقاك لقاء الظافر
وتغنيك نشيداً مثله — ما تغنّت لحبيب زائر
هاتِ كفّيك ولا تضطربي — لا تخالي ريبةً في ناظري [1]
سوف يؤويك جدار ساخر — من أباطيل الزمان الساخر
سوف يحويكِ فراش صامت — لكِ فيه همسات الذاكر [2]

٢ ـ والصفة الثانية لقصائد العبث العاطفي أن فيها شعوراً عنيفاً بمرور الزمن وسرعة انفلاته . فإن الشاعر يبدو على عجل من أمره يريد أن ينال كل ما يتاح قبل انصرام الوقت وفوات الأوان . ومن أمثلة هذا قوله في « بحيرة كومو » :

فاسكبي الخمر وارشفيـ — ـه على رنّة الوترْ
وإذا شئتِ فاسقنيه — على نغمة المطر [3]
فغداً يذهب الشبا — ب وتبقى لنا الذكر [4]

(١) في هذا البيت خطآن اثنان أحدهما حذف ياء المخاطبة من الفعل هات مع أنه خطاب لمؤنث ، وقد أقام الشاعر وزن البيت على أساس الخطأ . والخطأ الثاني أنه حرك الفعل «تخالي» بفتح اللام والصواب كسرها على القاعدة ، والتصحيح هنا متاح .

(٢) زهر وخمر ص ٢٤ .

(٣) في البيت خطأ ظاهر هو حذف ياء المخاطبة في الفعل « اسقنيه » والصواب « اسقينيه » .

(٤) ليالي الملاح التائه ص ٥٤ .

ومن صور هذا الخوف من الزمن في قصيدته « حلم ليلة » قوله :

فنوّليني فليس في العمـــرِ
سوى ليالي الغرام والشعر
إني رأيت النذير في الإثرِ
تطلق كفّاه طائر الفجـــر
فقرّبي الكأس واسكبي خمري (١)

فهو هنا يسأل صديقته « النوال » العاجل خوفاً من أن يطلع الفجر الذي يسمّيه بـ « الطائر » ويعدّ طلوعه من شؤم النذير . ولعله واضح أن « طائر الفجر » هنا رمزٌ للزمن كله لا لمجرّد الفجر القريب.

وهكذا نجد علي محمود طه في قصائده العابثة عجلان يريد أن « يتزوّد من النعيم » قبل أن يذهب الشباب ويُبْقي الذكريات . ولعلّ الإحساس المفرط بانصرام الزمن ملازم للعابثين الذين يعيشون الحياة بحواسّهم فلا يرون لها قيمة أبعد من ملذات الحس . ولذلك كانوا متعجلين يريدون أن يكسبوا أكثر ما يتاح لهم من المُتَع واللذائذ قبل أن يذهب الزمن إلى الأبدية . وعلى هذا نجد بين العابث والعاشق فرقاً في الموقف من الحبيبة والزمن . أما العابث فهو عجلان ، مثل علي محمود طه ، يطرق الباب في لهفة وجنون منادياً :

أيها الخمار قم وافتح لنـــا
واسقنا قبل رحيل القافلة (٢)

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣٨ قصيدة « حلم ليلة » .
(٢) المصدر السابق ص ١٥ قصيدة « كأس الخيام » .

إنه يتحدث دائماً عن نقطة في الزمن تصبح السعادة بعدها باباً « مقفلاً » لا سبيل إليه . وإلى هذه النقطة رمز بقوله « رحيل القافلة » وهو خائف من هذه النقطة كل الخوف ، يريد أن « يرتوي » بسرعة قبل أن يبلغها . ولكن العابث قلما يرتوي لأن طبيعة نظرته إلى الزمن تجعله ظمآن لا ينطفىء ظمأه . وهو في هذا يخالف العاشق لأن هذا قلما يعبأ بانصرام الزمن . إن حبه يبدو له أكبر من الحياة والوجود بحيث يحس أنه ما من شيء قط يستطيع أن يروي عطش روحه ، وكأن حبه مرتبط بالمطلق واللانهائي ، وهو لذلك غير مستعجل ، لا بل ان العجلة لا تنفعه ولا تخطر له ، فلا طلوع الفجر يعنيه ولا رحيل القافلة . إن الارتواء لدى العابث غاية قريبة يمكن تحقيقها ، بينما هو عند العاشق بداية ظمإ جديد . ثم إن مشاعر العاشق تغمر ذاته وتستغرق كيانه حتى يكاد ينسى أن الحياة تسير وتتلاشى ساعة بعد ساعة ، لأنه يحس أن الحياة ملكه فعلاً بما منحته من سعادة الإحساس بالحب . ومعنى ذلك أن الحب يمنح العاشق فرحة مذهلة تغلب الألم والخوف والضعف . ولا فرق في هذا بين محب سعيد ومحب محروم فإن مصدر الطمأنينة هو كمال العاطفة نفسها ، لأنها تروي ظمأ القلب إلى الذرى العليا ، بينما يبقى العابث الحسي عطشان ويشعر أن أيامه تتساقط من خلال أصابعه كما تتساقط حفنة ماء يقبض عليها . وذلك هو ، في الواقع ، شعور علي محمود طه في قصائده العابثة :

آهِ دعني من أحاديث الصراعِ
ضاع عمري ويحَ للعمر المضاعِ
فالتمس نهزة حبّ ومتــاعِ
تحت أفقٍ صادح صافي الشعاعِ [1]

ولا ريب في أن الإحساس المستمر بمرور الزمن يقود الشاعر العابث إلى

---

(١) قصيدة « بين الحب والحرب » ديوان الشوق العائد ص ٨٩ .

التماس المرح والفرح في المناسبات كلها . ولذلك كادت قصائد العبث تخلو من الحزن كل الخلو ، بخلاف قصائد الحبّ التي لازمتها كآبة قلما تنقشع .وهذا طبيعي ومتوقع ، لأن العابث لا يشعر نحو من يعبث معها بأكثر من عاطفة عابرة ، ولذلك لا يحزنه الهجر ولا القطيعة ، وإنما تجيء التجارب كما يلي :

ملأتُ بتفاحهــا راحـتي	وبتّ لكرمتهــا عاصرا
وذقتُ الحنان بهــا والرضى	يداً برّةً وفمــاً طاهــرا
فيا ليلة لم تكن في الخيــال	أجدّت لي المـرح الغابـرا
أفاءت على النيل سحر الحياة	وأحيت لشعري بـه سامـرا
نسيتُ ليـالي مـن قبلهـا	وكنتُ لها الوافيّ الذاكـرا (١)

فهذه أبيات وصفية تنقصها العاطفة وعمق التجربة ، فكل ما تصوره أمسية قضاها الشاعر مع راقصة أجنبية كان قد عرفها في أوربا ثم حضرت إلى القاهرة .

٣ — تتميز قصائد العبث العاطفيّ بأنها تجمع بين صفتين متعارضتين هما الجوّ المريب ولمسة البراءة والطهر . ومثال ذلك قصيدة « في الشتاء » التي أشرنا إليها قبلُ ، فقد جاء فيها من معالم الجو المشحون بالريب هذه الأبيات :

وامنحي عينَي النعـاس على	خصلات من شعرك الذهبـي
ظمأي قاتلي فمـا حـذري	موردي منكِ مورد العطـب
ثرثري واصنعي الدموع ولا	تحفلي إن هممتِ بالكذب (٢)

وهل أكثر إثارة للريبة من أن يرضى هذا « المحب » من حبيبته بأن تكون ثرثارة صانعة للدموع ؟ إن هذا الرضى من الشاعر يدلّ على شيء واحد

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣٩ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٤٢ .

هو أنه لا يحبها ولذلك لا يعنيه سوء خلقها ، وقصارى ما يهمّه أن يقضي معها وقتاً ممتعاً ثم ينصرف . أما المحب فهو لا يرضى ممن يحب مثل هذه المعايب لأن الحب بطبيعته عاطفة مثالية تدفع العاشق إلى تجميل الحبيب خَلقاً وخُلقاً .

وقوله : « موردي منكِ مورد العطب » أكثر إثارة للريب . فلماذا يكون مورده منها مورد العطب إذا كانت معه في زورق في النيل وكأسه — على حد قوله — مترع وعليه آثار شفتيها ؟

شفتاكِ النديّتان به فيهما روح ذلك الحببِ
شهد المنتشي بخمرهما أن هذا الرحيق من عنبي

أليس سبب ذلك أن هذا الحب عابر وينتهي المساء والأماسي فلا يخسر من الاثنين إلا الشاعر لأنه يهدر رجولته وشاعريته وطهر نفسه مع ثرثارة تُحْسن صناعة الدمع ؟

ولكن هذا الجو المريب ، المحفوف بالظنون ، يرقّ ويصفو حتى يتحول إلى جو شبه بريء فيه طهر وجمال ، فإننا نسمع الشاعر يقول لرفيقته :

وارفعي وجهكِ الجميل أرى كيف هذا الحياءُ لم يَـذُبِ

ثم يقول لها :

ويكِ لا تنظري إلى قدحي نظرات الغريب واقتربي

فنعلم من ذلك أن هذه الفتاة تحسّ الحياء ، وتجلس متباعدة عنه متأبية أن تشاركه الشراب .

ومما يضفي لمسة براءة على القصيدة وصفه لقلبه :

ذلك الطفل هدهديه فما ثاب من ثورةٍ ومن صَخَبِ

فإنه يجعل هذا القلب « طفلاً » يحتاج إلى أن يُهَدهد .

وهناك منبع آخر للبراعة في هذه القصيدة وسواها هو عناية الشاعر بتصوير مشاهد الطبيعة كما في قوله :

لم أزل أرقب السماء إلى أن أطلّ الشتاء بالسحب
موعدنا كان في أصائله ضفّة سندسية العُشُب [1]
نرقب النيل تحت زورقنا وخفوق الشراع عن كثب
وظلال النخيل في شفق سال فوق الرمال كاللهب

فالطبيعة تلطف دائماً من غلظة الأجواء الحسيّة ، فضلاً عن أن الاهتمام بها لا يصدر عن إنسان منصرف إلى إرضاء حواسه ، لأن في حب الطبيعة لمسة روحانية تربط القلب الإنساني إلى فكرة الخفي والمطلق العميق .

ومن أمثلة هذا التلاقي بين الريبة والبراءة قصيدته الجميلة « هي » ، التي تبدأ في جوّ لا يمكن أن يوصف بالبراءة :

هي الكأس مشرقة في يديك فماذا أرابك في خمرها ؟
نظرت إليها وباعدتها كأنّ المنيّة في قطرها
أما ذقتها قبل هذا المساء وعربدت نشوان من سكرها
حلا طعمها يوم كنت الخليّ وكل الصبابة في مرّها

إن في هذه البداية ريبة ومنيّة وعربدة وسكراً ومرارة . ويتكاثف هذا الجو عندما يستسلم الشاعر إلى ذكرياتها فيرجع بذهنه إلى الماضي ليتذكر صلاته ببطلة القصيدة .

---

(١) الشطر الأول خارج عن وزن القصيدة كما سيأتي .

إذا فتح الباب تحت الظـلام   فكيف ارتماؤك في صدرهـا
وكيف طوى خصرها ساعداك   ومرت يداك على شعرهـــا
وما هذه ؟ رعشة في يديك   أم الكأس ترجف من ذكرها ؟

ويتكشّف الجو المشحون عن « غدر » الحبيبة وعند ذلك لا يعود الشاعر يرى فيها غير صورة من « جسد آدمي » دنّس روحه وحطم « تماثيله » وعند ذلك تأتي لمسة البراءة والترفع :

بكى الفن فيك على شاعـر   تسائله الروح عـن ثأرهـا
نزلت بهـا وهدة كم خبـا   شعاع وغيّب في قبرهـا
رفعت تماثيلك الرائعات   وحطمتهن على صخرها
فدع زهرة الأرض يا ابن السماء   فأنت المبرأ مـن شرّهـا
مراحُكَ في السحب العاليات   وفوق المنوّر مـن زُهْرِهـا
فمدّ جناحيك فوق الحيـاة   واطلق نشيدك في فجرهـا [1]

ولقد يُعترض على اعتبارنا للبراءة في هذه الأبيات ، مع أنها جاءت اضطرارية بعد أن أعرضت « الحبيبة » وخانت ، وهو اعتراض وارد لولا أننا نملك أدلة شعرية كثيرة على أن هذه البراءة كانت طبيعة في الشاعر وإن غيبتها غيوم الريب أحياناً . وإنما نعتقد أن الحسيّة وطلب اللذة عارضان في حياة علي محمود طه لأن أصل نفسيته روحاني ، ونظرته إلى الشعر والشاعر نظرة مثالية فيها كثير من التقديس . ولسوف نتناول هذه القضية في موضعها من الكتاب . فلن نتوسع فيها الآن .

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٤٦ .

الفصل الثاني

الشعر الفكري

تمهيد

نقصد بالشعر الفكري مجموعة قصائد علي محمود طه التي لا تتعلق بالحبّ وعواطفه وأجوائه . وهذا الباب يشمل شعره الفلسفيّ والروحيّ ، وشعر الحنين إلى الأسفار البعيدة والأصقاع المجهولة ، وقصائد الخيال المحلق ، وقصائد الطبيعة ، والقصائد الخمرية ذات النزعة الصوفية ، والقصائد التي تتغنى بالبطولة في مظاهرها المختلفة ، وغير ذلك من الشعر الذي يرتفع به الشاعر عن مرتبة العاطفة الحسية إلى آفاق الروحانية والفكر والخيال .

ولعلّ القارىء الذي يعرف علي محمود طه معرفة عابرة تقتصر على قصائده العاطفية المشهورة يحسبه شاعر حب وغناء لا ترقى شاعريته إلى أبعد من الأغنية الشعرية الحسيّة وقصيدة المناسبة المتحمسة . ولعل هذه النظرة دارجة حتّى لدى بعض المطلعين من الأدباء والنقاد . نقول ذلك وفي الذهن فصلٌ للدكتور محمد مندور قال فيه نصاً : إن علي محمود طه « بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتيّ » [1] . والواقع أن الدراسة العميقة

---

(١) كتاب « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » (الحلقة الثانية . مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٥٧) ص ١٠٩ .

لشعر علي محمود طه لا بدّ أن تنتهي بالناقد إلى عكس هذا الرأي ، فإن علي محمود طه روحاني بطبعه ، كثير العكوف على التأمل الذاتي ، وقد ترك من القصائد في هذا الباب ما يكاد يزيد على شعره العاطفي . فإذا لاح هذا الاتجاه النفسي مناقضاً لموقف الشاعر في قصائده الوصفية الغنائية وقصائد العبث ، قلنا إن التعارض ظاهري وحسب ، ولسوف نخصص لدراسة هذا التعارض فصلاً في هذا الكتاب . أما هذا الفصل فنحن ندرس فيه الظاهرة الفكرية الجميلة في شعر الشاعر ونكاد نذهب إلى أن الشعر الذي يمثل هذه الظاهرة هو أجمل شعره وأروعه على الإطلاق ، لولا أننا نتحفظ لنبقي مكاناً مماثلاً لقصائد الحب التي سبق أن وقفنا عندها .

١ – ظاهرة « الملاح التائه »

لا بدّ لنا ، في مستهل دراستنا للناحية الفكرية في شعر علي محمود طه أن نقف وقفة عناية عند تسميته نفسهُ « بالملاح التائه » لندرس وجه هذه التسمية ومعناها ودلالتها وصلتها بشعره وحياته . ذلك أن « الملاح التائه » ليس مجرد عنوان عابر لمجموعة الشاعر الأولى ، كما قد يوهم ظاهره ، وإنما هو ظاهرة واضحة تتصل بالأعماق الروحية والنفسية لشاعريته وحياته ، ومن ثم فهي تشخص الروح العامة التي تسيطر على شعره وتمثل نفسيته على العموم .

وإذن فما دلالة « الملاح التائه » في شعر علي محمود طه ؟

يتألف هذا الاسم من كلمتين هما « الملاحة » وهي السفر في البحار و « التيه » وهو الضلال أو الاستغراق في عالم البحر دون إرساء على شاطىء . والمدلول البسيط القريب لمثل هذه التسمية أن علي محمود طه يحب البحر حباً خاصاً له تأثير في ذهنه وروحه وشعره ولذلك ارتأى أن يتيه فيه ملاحاً يمخر البحار ويصادق الأمواج ويكتنه أسرارها . وفي شعره كثير من الدلائل على هذه الصداقة المتحمسة للبحر مثل قوله :

قف من البحرِ مصغياً والعبابِ وتأمل في المزبداتِ الغضابِ
صاعدات تلوك في شدقها الصخروترمي بــه صدور الشعــاب
هابطاتٍ تئن في قبضــة الريح وترغي على الصخور الصلاب [1]

حيث نجد تصويراً جميلاً ، بلغة تقطر انفعالاً ، للبحر واضطرابــه وجنونه ، وكانت قوة البحر وسطوته الرهيبة تجتذب قلبه حتى لقد نظم قصيدة عنوانها «على الصخرة البيضاء» يصف فيها ثورة للبحر جعلت أمواجه تطغى فتغرق قرية صغيرة بمن فيها وما فيها [2] . ولم يقتصر الشاعر على وصف جنون البحر وأهواله وإنما نظم شعراً جميلاً في وصف هدوئه ووداعته في ساعات الصفو وليالي القمر ، وكثيراً ما اقترنت هذه الأوصاف بمشاعر الحب العذبة التي ملأت قلبه :

وانتحينا من جانب البحر مجرى	مطمئن الأمواج شاجي الخرير
نزلت فيه تستحمّ النجوم الــ	زهر في جلوة المساء المنــير
راقصات به على هزَج المــو	ج عرايا مهــدلات الشعــور
وعلى صدره الخفوق طوينا الـ	ليل في زورق رخيّ المســير
ورياح الخليــج دافئــة تثـ	ني حواشي شراعــه المنشور
خافقاً فوقنا يدفّ شعاع الــ	بدر في ظلّه دفيف الطيــور
ومن الساحل الطروب أغانٍ	أخذتنا بكــل لحن مثــير
رجّعتهــا بحّارة آذنتهم	ليلة المنتأى وبعدُ العشير [3]

وقد اجتذبت قلب الشاعر أحاديث البحار وروّادها ومغامراتهــم

---

(1) الملاح التائه ص ١٤٧ .
(2) المصدر السابق ص ٥٧ .
(3) الملاح التائه ص ١٤٧ .

وبطولاتهم حتّى إنه نظم قصيدة رائعة يحيي بها ربان غواصة غرقت في اليمّ خلال الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف حبّه للبحر وظمأه إليه كما تشير هذه الأبيات يخاطب بها الربان الغريق:

يا ابن البحار وليداً في مسابحها	ويافعاً يؤثر الجُلّى ويختـــارُ
ما عالم الماء يا ربّان ؟ صفه لنا	فما تحيط به في الوهم أفكار
وما حياة الفتى فيه ، أتسليةٌ	وراحة ، أم فجاءاتٌ وأخطار ؟
إذا السفينة في أمواجه رقصت	على أهازيج غنّاهنّ إعصارُ (١)

ولسنا نريد أن نستقصي ما نظم شاعرنا في البحر وعوالمه الغامضة وصوره وأسراره ، لأن ذلك كثير ، وإنما سنختم هذه الجولة بالإشارة إلى مسرحية « أغنية الرياح الأربع » وكل حوادثها تدور في عالم الشواطىء والبحار بحيث لا يهبط ستار المسرح إلا عـــلى مشهد ختامي نرى فيه عـــلى البعد سفينة مغرقة في البحر وعلى الحرف شاعرٌ يبكيها ويستخلص العبر من مصيرها . كما لا يفوتنا التنبيه إلى أن علي محمود طه ، بسبب حبّه العميق للبحار ، قد ترجم من الشعر الانكليزي قصيدة معروفة للشاعر جون ميسفيلد نقتطف منها المقطع الأول:

يا فرحتي للبحر أرجع ثانياً	متفرّداً بعبابه وسمائـــه
أقصى مناي سفينـــة ممشوقة	وبزوغ نجمٍ أهتدي بضيائـــه
وصرير دفّتها وعزفُ رياحه	وخفوق قلع أبيضٍ في مائـــه

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣٠ .

وأرى الضباب يرفّ فوق جبينه في شاحب من لونه ورواثـه
يجلوه ألاّق رمـادي السنـا متطلع بالفجر خلف فضائه [1]

على أن « الملاح التائه » – إلى جانب دلالته العامة عـلى حب الشاعر للبحر – يملك معنىً رمزياً خاصاً ، والدليل البسيط على هذا أن علي محمود طه لم يكن ملاّحاً بالفعل – خلافاً للشاعر جون ميسفيلد صاحب الأبيـات التي اقتطفناها ، وقد كان في صباه ملاّحاً حقاً – وعلى ذلك فان الملاحة والبحر والتيه في شعر علي محمود طه مجرّد رموز إلى اتجاهات روحية وفكرية ملأت قلبه وشغلت حياته . وعلى هذا المستوى ينبغي لنا أن ندرس التسمية .

وأول مـا نلجأ إليه في طلب تفسير للتسمية قصيدة الشاعر المعنونـة « الملاّح التائه » وهذا أولها :

أيها الملاّح قم واطوِ الشراعا لمَ نطوي لجّة الليلِ سراعا
جدّف الآن بنـا في هينـة وجهة الشاطىء سيراً واتّباعا
فغـداً يا صاحبـي تأخذنـا موجة الأيام قذفـاً واندفاعـا
عبثاً تقفو خطى الماضي الذي خلت أن البحر واراه ابتلاعا [2]

فما معنى البحر في هذه الأبيات ؟ وعلام يدلّ قوله : « لجّة الليـل » و « موجة الأيام » ؟ إن المعنى الواضح هو أن هذا البحر الذي تاه فيه « الملاح » علي محمود طه ليس البحر الحقيقي وإنما هو بحر الحياة ، لأن « اللجة » التي نخوضها هي لجة الليل لا لجة البحر ، والموجة التي نخشاها هي « موجة الأيام » وكلا الليل والأيام يدلان على الزمن والحياة . وعلى ذلك فان هـذه اللجج

---

(1) كتاب « أرواح شاردة » لعلي محمود طه . شركة فن الطباعة . الطبعة الثالثة (القاهرة يوليه ١٩٤٢) ص ٥٠ .
(2) الملاح التائه ص ٣٠ .

والأمواج التي يبحر فيها الملاح التائه رمزية تدلّ على الحياة نفسها ولا صلة لها بالبحر .

ونحن نملك دليلاً لا يرد على هذا المعنى ورد في القصيدة الجميلة «صخرة الملتقى» وقد قال فيها :

وورائي الصحراء وادي المنايا وأمامي المحيط لجّ الحيـــاة [1]

ففي هذا البيت رمز الشاعر بالمحيط إلى الحياة نصاً دون ما غموض أو لبس ، وقد أضاف كلمة «لجّ» إلى الحياة لا إلى المحيط ليكمل التشبيه الكامن وراء الاستعارة ، فالحياة عند الشاعر محيط هائل له لُجَج .

وقد يكون أقوى حتى من هذا الدليل ذلك الإهداء الذي صدر به الشاعر ديوانه «الملاح التائه» : «إلى التائهين في بحر الحياة» وفيه يتجه الملاح الذي تاه في بحر الحياة إلى الذين تاهوا مثلَه ، وهو اتجاه طبيعي له تبريره في منطق الفكر والقلب . وهذا الإهداء يلقي من الضوء على مدلول البحر الذي تاه فيه «ملاحنا» ما نظنه يكفي لحسم أي جدل قد يثار حول الموضوع .

ولا نظنه يخفى على القارىء أن تشبيه الحياة بلجة بحر ليس معنىً جديداً في الشعر ، وإنّما قاله قبل علي محمود طه غير قليل من الشعراء يهمنا منهم ، في هذا السياق ، الشاعر الفرنسي «لامارتين» الذي أعجب به علي محمود طه وترجم قصيدته المشهورة «البحيرة» شعراً حافظ على روحها وجوهرهـــا محافظة بديعة وإن يكن تساهل في بعض معانيها، وفي هذه الترجمة ورد تشبيه الحياة بالبحر .

---

(1) المصدر السابق ١١٤ .

إننا في الحياة ، في عرض بحر   ليس نلقي المرساة فيه بأرض
ما بـه مـرفأ يبين ولكـن   نحن نمضي في لجّه وهو يمضي [1]

هذا إذن البحر الذي تاه فيه الملاح ، ومدلوله كما رأينا هو الحياة نفسها . فما مدلول « التيه » في « الملاح التائه » ، وهل رمز به علي محمود طه إلى شيء معين كما رمز بالبحر إلى الحياة ؟ لدينا من وسائل الإجابة عن هـذا السؤال أبيات مختلفة من شعره وردت كلمة التيه في سياقها ، ومنها هذه الأبيات :

يا فتية الفولجا تحية شاعـر   رقّت له في شدوه الأشعـارُ
ملاّح وادي النيل إلا أنـه   أغرته بالتيـه السحيق بحـار
أبداً يطوّف حائراً بشراعـه   يرمي به أفقٌ وتقذف دارُ [2]

وفي وسعنا أن نعين مضمون هذا « التيه » بملاحظة السياق الذي وردت فيه هذه الأبيات وهو سياق تحية الشاعر لمدينة ستالينغراد التي انتصرت في الحرب ببطولتها وثباتها . فالتيه إذن هو تخطي وادي النيل إلى أرجاء العالم النائية بحثاً عن القيم الرفيعة التي يهيم بها الشاعر كالبطولة والمعرفة والشعر . وفي هذا النص ترمز البحار نفسها إلى هذه القيم وأمثالها . وليس حبّ المثُل غريباً على علي محمود طه ، فمن منّا يستطيع أن ينسى صرختهُ اللهيفة :

يا ربّ ما أشقيتني في الوجود   إلا بقلبي ليتـه لم يكـن
في المثل الأعلى وحبّ الخلود   حمّلتَهُ العبء الذي لم يهن [3]

(1) الملاح التائه ص ١٩٥ .
(2) زهر وخمر ص ٦٢ .
(3) ليالي الملاح التائه ص ٩٢ .

وعندما يكون التيه في البحار رمزاً للمعرفة والشعر والمثل الروحية يصبح من المفهوم أن نسمع الشاعر يقول في قصيدة من أواخر شعره:

يقودهنّ على الأمواج في مَرَحٍ ملاّحٌ وادٍ له بالتيه إغراء (١)

والمعنى الذي يقصده أن له «ولعاً» بالتيه، وهذا يلقي ضوءاً على سبب سبب تسميته لنفسه «بالملاح التائه» فهذا الملاح يعشق التيه ويسعى إليه.

وخلاصة الرأي أن «الملاح التائه» يُعبر عن روح التيه والبحث عن الحقيقة وخوض غمار الحياة والفكر والخيال. وهو يؤكد حب الشاعر للأسرار المبهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأعماقها. ومما يؤيد رأينا في أن البحر يرمز إلى السرّ والمجهول، أحد بنود الإهداء الذي صدر به الشاعر مجموعة «الملاح التائه» ونصه: «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول»، وذلك يوحي بأن الملاح التائه يبحث عن الأسرار والخفايا في بحار الحياة. وقد وردت «السباحة نحو المجهول» في موضع آخر من المجموعة:

وقفتُ أشيع الفكر فيها كأنه
إلى الشاطىء المجهول يسبح خاطري (٢)

وإنما سمى شاعرنا نفسه «الملاح التائه» لأنه يحبّ هذه السباحة إلى المجهول فالتسمية تشخص اتجاهاته الروحية والفكرية، مثل حب الأسرار والبحث عن الحقيقة، والولع وبالأسفار، والتماس التجارب الخصبة ونحو ذلك.

هذا، ومن إتمام الفائدة أن نشير إلى أن تفسيرنا هذا للملاح التائه يخالف

---

(١) شرق وغرب ص ٤٠ .
(٢) الملاح التائه ص ٥٧ .

تفسير الناقد الدكتور محمد مندور ، فمذهبه أن معنى هذه التسمية أن الشاعر « يجدّ في البحث عن مُتَع الحياة » ورأيه هذا مرتبط بما يذهب إليه من أن فلسفة علي محمود طه « فلسفة أبيقورية تلتمس من الحياة متعها ولذاتها » . وفي نظرنا أن شعر علي محمود طه ينقض هذه النظرة ، وبخاصة فيما يتعلق بمعنى « الملاح التائه » .

قصائد المجهول

من ملامح حب المجهول في حياة علي محمود طه أنه كان مولعاً بالأسفار فكان يرحل كلّ صيف إلى ربوع أوروبا متنقلاً فيها من بلد إلى بلد . وإذا كانت أسفاره قد بدأت صيف سنة ١٩٣٨ فان حبّ الأصقاع النائية كان متمكناً منه قبل ذلك وكأن غموض العوالم القاصية يجتذب روحــه ويلهب خياله . ومن مظاهر هذا الميل قصيدته الجميلة « القطب » وهي أغنية مفتتن بهذا العالم الغامض المغطى بالثلج المغرق في الصمت والأسرار . ولكي ندرك كيف ترتبط روحية « الملاح التائه » بجو هذا العالم الجليدي السحيق نقــرأ افتتاحية القصيدة :

هو ليل من الغياهب ضــافي   وأديم في لجّة الثلــج طافي
وبحار أن رُدّتها لم تجسـد غيــ   ـر جليد من لجّة وضفــافِ
وجبالٌ من الثلوج تدجّــى   رائعات السفــوح والأعراف

وبعد هذه الافتتاحية التي تثير الخيال نقع على أبيات كثيرة مماثلة نختارها على غير ترتيب :

وطن الزمهرير والثلج لا القيـ   ـظ ولا كدرة الرمال السوافي
عالمٌ كلــه سكــون وصمت   متَرامي الحدود والأطرافِ

قف بهذا الوادي الرهيب وحدّق   فيه والليلُ موْذن بانتصـــافِ
أهو القطب فتنة الأبـــد الخا   لي ومغدى الظنون والإرجافِ
أم هو العالم الذي جهلـــــوه   وشأى أوجُهُ على الكشّاف(١)

وما نستخلصه من هذه القصيدة بمجموعها هو افتتان الشاعر بروعـــة الأسرار التي تحيط بالقطب بما فيه من صمت مطبق وثلوج لا نهاية لها . والواضح أن الشاعر يبلغ من شدة التعلّق بأسرار القطب بحيث يسعده ان يبقى حصناً منيعاً لا تخترقه المكتشفون . إنه يريد سره مستعصياً على الكشف . وعندمـــا يسمع بأنّ « أمندصن » ورفاقه يحاولون اقتحام حدوده ، يهتم اهتماماً شديداً بمتابعة رحلتهم في الصحف ، إلاّ أنه مع ذلك يعلن سخريته من هذه المحاولة قائلاً في القصيدة مخاطباً القطب :

قيل حاموا على ذراك وألقوا   فوق واديك نظرة استشرافِ
وأراهم في زعمهم قد أسفّوا   بك يا قطبُ أيّما إسفـــافِ
تشهد الكائنات أنك أمسيت   وتمسي سرّ الوجود الخـــافي

والبيت الثاني فيهـــا يلفت النظر فكأن الشاعر يعتبر توصل الإنسان إلى اختراق القطب إهانة تمس جمال العالم المتمنع الخفي ، ولذلك يختم القصيدة بنفي هذه الإمكانية وتأكيد حصانة القطب من أن تُكتنه أسراره .

ولعين السبب نجد الشاعر يضيق بالعلم مفضلاً عليه الجهل ، لأن العلم يحطم الأسرار الجميلة التي تغلف الأشياء بكشفه للحقائق الواقعية التي تختفي وراءها ونحن نسمعه ينفجر في هجوم على العلم في إحدى قصائده قائلاً :

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٢٤ .

شوّه العلمُ رؤى الكون القديم وعما كلّ مسرّات الدهورْ
أوَ أرض جوفها نارُ جحيم وفضاءٌ كل ما فيه أسيرْ

• • •

إن يكن قد أصبح البدر الوضيء حجراً والنجم غازاً وحديدْ
فسلاماً أيها الجهل البريء وعزاء أيها الكون الجديدْ (١)

والشاعر ، في ضيقه بأن يتحول القمر إلى حجر ، والنجم إلى غاز وحديد ، إنما يتحرّق إلى أن يستبقي عالم الشعر والخيال الذي يحف بالقمر والنجوم . وهذه فكرة رومانسية أخذها علي محمود طه عن الفكر الغربي ، فقد عرفها الأدب الألماني من قبل ، وكان فاغنر يقول إن الشعر الحق لا يكون من دون أسرار ، ويشايعه في هذا غوته الذي اعتبر «الخرافة» مصدراً كبيراً من مصادر الشعر بما تعترف به من وجود الخفي الذي لا يفسّر . وقد سرت هذه الفكرة الشعرية الجميلة إلى الشعر الإنكليزي وتجلت على أروع ما تكون في شعر الشاعر جون كيتس الذي كان يحمل عين إيمان علي محمود طه بالأسرار حتى لقد نظم قصيدة مطولة عنوانها «لاميا» صوّر فيها كيف يقتل العلم والفلسفة جمال الأشياء ويقضي على حياتها . على أن تصوير كيتس كان أكثر رمزية وإبهاماً من تصوير علي محمود طه ، فان كيتس قد صاغ الفكرة في قصة دون أن يستخرج منها مغزاها تاركاً الرموز تتساقط تساقطاً طبيعياً عبر الأحداث بينما عبر علي محمود طه عن الفكرة تعبيراً مباشراً كما رأينا . ولا ريب في أن أسلوب كيتس أقرب إلى الشعر وأجمل .

ومن صور ولع علي محمود طه بالمجهول والسر قصيدته «صخرة الملتقى»

(١) من قصيدة «خمرة الآلهة» مجموعة الشوق العائد ص ١٠١ - ١٠٢ .

وفيها يصف صخرة تشرف على البحر وتمتد وراءها صحراء وقد فتنه وأثار خياله أن تقف هذه الصخرة في مكان ما بين بحر وصحراء . وهو يصفها في القصيدة هذا الوصف الجميل ، أنها «عقدة الاتصال بين جلالين» يريد جلال البحر العظيم بقواه الجبارة ، وجلال الصحراء الهائلة برمالها المحرقة ومسافاتها الغامضة . وما يراه الشاعر في الصخرة يشخص خياله المشغوف بالمجهول :

برزخ تعبر الليالي عليه	بين عبرين من بلىً وحياة
ركزتها الآباد بينهما رم	زاً على صولة الدهور العواتي
فأقامت تُسرّ للبحر والسيـ	ـمّ أحاديث أعصر خاليات
واحتوت سرّ كائنين كأن لم	يَبْعثا سيرةً مع الكائنات (1)

وقد رأينا ، ونحن نراجع سيرة الشاعر ، كيف اختلف موقفه من هذه الصخرة ، عن موقف صديقه الشاعر المرهف إبراهيم ناجي . أما إبراهيم فقد رأى في الصخرة مكاناً للقاء بين حبيبين فراح يحيطها بوله عواطفه ودموعه . وأما علي محمود طه فقد افتتن بالرموز التي تكمن في قيام الصخرة بين المحيط والصحراء . وهذا الفرق بين الشاعرين يشخص الاتجاهات الفكرية لعلي محمود طه ، تلك الاتجاهات التي سلبت الصخرة معناها الجمالي العاطفي ، وحولتها إلى رمز فلسفي للزمن الإنساني القائم بين الحياة والموت ، ومن ثم فهي «صخرة المأساة» كما قال في خاتمة القصيدة :

أنا طيف الماضي على صخرة الآ	باد استشرف الزمان الآتي
وورائي الصحراء وادي المنايا	وأمامي المحيط لجّ الحياة

(1) ليالي الملاح التائه ص ١١٥ .

بين عبريهما ثوت غرٌّ أيـا مي وحالٌ الوضيءُ من ليلاتي
لا أسميك صخرة الملتقى لكن أسمّيك صخـرة المأسـاة [1]

الفلسفة والرمز

في شعر علي محمود طه جانب فلسفي لا يمكن للدراس أن يتغافل عنه ، هو جانب عنايته بالإنسان وصلاته الغريبة بالكون وما يحف بمولده وموته من ألغاز ومبهمات لا حلّ لها . ولقد افتتن الشاعر بهذا الجانب الروحاني من جوانب الحياة البشرية افتتاناً دائماً ، فكثّر في شعره التساؤل عن المبدأ والمصير وعن الروح والزمن ، وعن الإنسان وأعماقه وحقيقته . وقد شخص الشاعر هذا الميل في نفسه بقصيدة من روائع شعره عنوانها « قلبي » يفتتحها بهذه الافتتاحية العظيمة :

كالنجم في خفق وفي ومض	متفرداً بعوالم السُّدُم
حيران يتبع حيرة الأرض	ومصارع الأيـام والأمم
مستوحشاً في الأفـق منفردا	وكأنه في سامـر الشهـبِ
هذا الزحام حيالـه احتشدا	هو عنه ناءٍ جـد مغـترب
مترنحاً كالعاشـق الثمل	ريان من بهـج ومن حَزَن
نشوان مـن ألم ومـن أمل	مستهزئـاً بالكـون والزمـن
تلك السماء علـى جوانبـه	بحر الحياة الفائـر الزبـد
كم راح يلتمس القرار بـه	هيمان بين شواطىء الأبـد [2]

---

(1) ليالي الملاح التائه ص ١١٨ .
(2) الملاح التائه ص ٥١ .

إن الشاعر يعطينا بهذه القصيدة صورة من ميول قلبه وأهوائه وإنهـا لصورة عظيمة حية . فهذا القلب الطموح يقدر أن يقف « متفرداً في الأفق» « يتبع مصارع الأيام والأمم » وما أعظمه مطلباً . وفكرة هيام قلب الشاعر بين « شواطىء الأبد » فكرة عظيمة أيضاً ولكنها لا تفاجئنا لأننا نعرف أن « الملاح التائه » لا يتيه في بحار الماء وحسب وإنما في بحار الزمن والفكر ، وهي بلا ريب أعمق البحار . ومثل هذا الهيام لا بد أن يحقق نتيجة كبيرة ، فاذا نظرته تنفذ إلى الأعماق إلى الحقائق الكبيرة الرائعة :

بلـغ الروائـع من حقائقها فإذا السعادة تـوأم الجهـل
هتف المحدق في مشارقهـا ذهب النهار فريسـة الليـل

ومن روائع شعره الفلسفي قصيدته الجميلة « الله والشاعر » وهي مطولة تقع في عشرين ومائتي بيت انشغل فيها الشاعر بموضوعات فلسفية مثل مصير الإنسان ، والصراع بين الجسد والروح ، ومعنى الألم في الحياة ، وصلة الكون والطبيعة بالخالق الذي يتصف بالرحمة والجبروت معاً . والمطولة تدل دلالة عميقة على ولع الشاعر بالجانب الفكري والروحاني من حياة الإنسان عـلى الأرض ، وموقفه الخاشع المنفعل من الذات الإلهية ، وقلما نجـد في الشعر المعاصر — الذي يتجه عموماً إلى الحسية والمادية — موقفاً روحانياً خاشعاً كمثل موقف علي محمود طه في هذه القصيدة البديعة ، فهو يفتتحها بمشهد من الظلام الرهيب والعواصف يقف فيه الشاعر مواجهاً السماء ، ينعكس البرق على جبينه وقامته ، وتصك الرعود سمعه ، يقف هناك ليناجي الخالـق العظيم ويزجي إليه شكاة البشرية المعذبة . ولا يختم المطولة إلا بمشهد مؤثر تركع فيه الإنسانية مبتهلة بالدموع الحارة والدعاء اللهيف إلى الله لتكفر عن ذنوبها .

ومن شعره الفلسفي ما يستعمل فيه الرمز للتعبير عن المضمون الفكري ومثال ذلك قصيدته « التمثال » وتكاد تكون أجمل شعره على الاطلاق وفيها

يرتفع علي محمود طه إلى الذروة بين شعرائنا المفكرين ، دون أن يفقده ذلك مكانته بين الغنائيين . فالقصيدة كاملة الموسيقى ، كاملة الفكرة ، كاملة الصياغة . وقد صور فيها الصراع بين الإنسان والزمن ، وأنهاها بانحدار الإنسان . يبدأ بطل القصيدة « أو الشاعر » حياته بإقامة أمل عظيم « التمثال » ينذر له أيامه ، فيعيش يزين هذا الامل ، ويجمع له الحلى والكنوز من أطراف الوجود كله ، المادي منه والروحي . ولكن الأيام تنصرم والليالي تمر فلا يتحقق « الأمل الإنساني » وتأتي الشيخوخة على الشاعر ، وقد رمز إليها بمشهد العاصفة والسيل فتحطم نوافذ معبده وتسلمه إلى الضحى مهدم الروح مهزوم الفكر .

ويلاحظ أن الشاعر لم يعالج المحتوى الفكري لهذه القصيدة معالجة صريحة وإنما ترك الفكرة تسقط من خلال الرموز دون أن يحاول إبرازها بالشرح . وذلك خير أسلوب في الشعر لأنه يحتفظ للقصيدة بجوها الموحي ويصونها من النثرية الباردة .

ومن شعر الرمز كذلك قصيدة « العشاق الثلاثة » وقد عرض الشاعر فيها قصة رمزية ــ نظنها من إبداع خياله وإن كنا لا نملك دليلاً على هذا ــ . وفكرة القصيدة أن ثلاثة محبين يدّعون أنهم يعشقون القمر وينذرون له حياتهم ، ويسمع القمر نجواهم وهي ترتفع إليه من الأرض فيبحث عنهم . ولكنه سرعان ما يكتشف زيفهم جميعاً . أما الأول فإنه يخشى على نفسه برد لليل فيقنع برؤية القمر من زجاج النافذة . ويرمز علي محمود طه بهذا إلى الذين يحبون حباً سطحياً يضعف عن التضحية ، ولا يقدر على البذل الكبير ، لأن هذا العاشق يجعل بينه وبين من يحب حجاباً ساتراً ثم يدّعي الحب . أما العاشق الثاني فانه لا يقوى على النظر إلى القمر فيفضل أن يراه منعكساً في ماء التّرعة حفظاً لعينيه من بريق الضوء الباهر . ويرمز هذا إلى العاشق الضعيف الشخصية الذي لا يجرؤ على مواجهة كمال الحب وقوته الروحيـــة فيتحاشاه بالنظر غير المباشر ، بدلاً من أن ينمي قدرته الروحية على الارتفاع إلى

مستوى النظر المباشر . وأما العاشق الثالث فانه يشعل النار ليستضيء بها في ظلام الليل وهو يناجي القمر ، وفي هذا إنكار ضمني لقدرة القمر على الإضاءة ، فالعاشق هنا أضعف روحاً من أن يدرك جمال القمر وقوة ضيائه وهذا يثبت أن حبه ليس صادقاً ، لأن الحب الحق هو الذي يصدر عن الإيمـان المطلق بكمال الحبيب . أما القمر المعشوق فانه في القصيدة يرمز إلى « المعرفة والحكمة » كما يوحي الإهداء النثري في أولها .

وقصيدة « العشاق الثلاثة » هذه من أروع شعر الفكرة في ديوان الشاعر ، وإنما يُنقصها ضعف صياغتها وعدم ملاءمة وزنها لها كما سنذكر بالتفصيل في موضع ذلك من الكتاب .

قصائد البطولة

عرف علي محمود طه بحبه الكبير للبطولة وتقديره العميق لها فهو يهتف لها متحمساً ويمجدها حيث وقع عليها ، ما يكاد يسمع ببطل يقدم على عمل نبيل فيه شجاعة وتضحية وكرم حتى تختلج نفسه اختلاجاً حـاراً ويندفع فينظم قصيدة . ومحبة البطولة في نظرنا ، مسحة فكرية خالصة في نفس الإنسان ترفعه عن مستوى الحواس وضيق الأفق ، إلى مرتبة تقدير الأعمال الروحانية السخية التي ينجزها قلة من الناس لهم من كمال الروح ونبل النفس وقوة الإرادة ما يرفعهم فوق الكثرة الغالبة من البشر . وليس الناس كلهم قادرين على تذوق البطولة والإعجاب بها ، فقد يمرّ العمل العظيم بالنفوس الغليظة فلا يثير فيها أكثر من إعجاب عارض هو أقرب إلى الدهشة منه إلى التقدير . وأما تقدير العمل البطولي تقديراً خالصاً ، وتمثّل ما وراءه من حماسة وطهارة في النفس وأريحية في الفكر ، وتماسك في الشخصية ، وعظمة روحية ، فتلك أشيـاء لا يقدر عليها الا انسان كبير النفس ، رفيع مستوى الروح . أو لنقل إنّ من يستشعر عظمة البطولة لا بد أن يملك في نفسه سمة روحانية ترفعها إلى مستوى

تلك البطولة بحيث يقدر أن يراها ويدرك أبعادها ومن ثم يعجب بها ويتحمس لها .

ووفق هذا المعنى يكون علي محمود طه على قسط كبير من الروحانية فإن له قصائد متحمسة في تحيّة أبطال وقفوا مواقف عظيمة . وهو يدرك هذا الهوى في نفسه ، هوى البطولة ، ويشخصه في قصيدة جميلة له رثى بهـا طيارين مصريين احترقت بهما طائرتهما وهما في طريقهما إلى الوطن :

أنا من يغني بالمصارع في العُلا	ويشيـد بالآلام والأحزان
ماذا وراء الدمع مـن أمنية	أو ما وراء النوح من نشدان ؟
أصبحت ذا القلب الحديد وإن أكن	في الناس ذاك الشاعر الإنساني
ووهبت قلبي للخطار فللهوى	شطر وللعلياء شطـر ثـان
وعشقتُ موت الخالدين وعفتُ من	عمري حقارة كل يوم فـان
لولا الضحايا الباذلون دماءهم	طوت الوجود غيابة النسيان (١)

في هذه الأبيات يشخص الشاعر لفتة مهمة من لفتات طبيعته فهو الذي « يغني بالمصارع في العلا » لأنه « عشق موت الخالدين » وهذا الحب للمصارع النبيلة في ساحات العلا والخلود يجعله (يستصغر) « حقارة كل يوم فان » واليوم الفاني عنده هو الخالي من الأعمال البطولية ، والأشواق الروحانية . وهذه اللفتة في طبع علي محمود طه تستطيع أن تلقي ضوءاً على كثير من شعره وهي من أكبر الأدلة على أن الدكتور محمد مندور لم يقع على الحقيقة عندما قال عنه إنه « بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية » .

لقد قدر علي محمود طه مقتل الطيارين باعتباره عملاً بطولياً فيه بذل

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٤ .

نبيل للنفس وفداء. وهو يقول في القصيدة إن في التضحية بالحياة معنى من معاني الخلود، لأن النفس الفادية تملك مقدرة روحانية انحدرت إليها من كمال أصلها، فالعمل البطولي إذن من سمات الكمال الإنساني.

كونوا من الفادين إن عزّ الفدا
كم في الفداء من الخلود معانِ ؟

ومن روائع شعره في حب البطولة والتغني بها قصيدته البديعة «مصرع الربان» وفيها يصوّر موت قائد بارجة حربية غرقت بارجته خلال الحرب العالمية الثانية فرفض أن يعيش بعدها لأنه آثر الموت غريقاً معها.

ويبدو لي أن سبب إعجاب علي محمود طه بهذه اللمسة في شخصية الربان يرجع إلى ما أظهر من قوة روحية، فان هذا الربّان يقدّس القيمة الوطنية التي تكمن وراء البارجة التي يقودها، ومن ثم فانه لا يقوى على رؤيتها تغرق وهو يملك من شجاعة الروح ما يجعله قادراً على اختيار الموت معها. أليس في هذا صورة من «موت الخالدين» و«المصارع في العلا» ؟ وإنما نلتمس هذا التعليل لأننا لا نحب أن يمجد شاعرنا الانتحار، ونحن نؤمن بأن الإنسان خلقٌ عظيم لا ينبغي أن يستسلم للهزيمة. وهذا الانسان ولا ريب أكبر من ألف بارجة، وحياته ينبغي أن تكون أثمن من «الأشياء» كلها.

على أن قصيدة «مصرع الربان» لا تحيي الموت الحر من أجل القيم الروحية وحسب، وإنما تحيي كذلك قوة الروح التي جابه بها الربان مصرعه العظيم فقد بقي واقفاً منتصب القامة يرقب البارجة تغوص به شبراً شبراً إلى أعماق البحر «حتى إذا بلغ الماء هامتهُ ألقى بقبعة على الموج إجلالاً للموت، وإكباراً للبحر الذي حمله حيّاً وضمّه ميتاً».

واستقبل البحر صدراً حين لامسَه   كادت عليه جبال الموج تنهار
وغاب كلّ مشيد غير قبّعة   ذكرى من الشرف العالي وتذكارُ
ألقيتها فتلقّى الموج معقدهـا   كما تلقى جبين الفاتح الغارُ [1]

ومن روائع شعر البطولة في ديوان علي محمود طه قصيدتـه العظيمة «طارق بن زياد» وقد سماها «من قارة إلى قارة» فجاءت صورة رائعة الحسن من صور البطولة العربية بكل ما وراءها من روحانية وفداء ومجد. وفي هذه القصيدة يرسم علي محمود طه لطارق بن زياد تخطيطاً بطولياً عميق التأثير :

ومَن الفتى الجبار تحت شراعها   متربصاً بالموج والأنواء ؟
يعلي بقبضته حمائـل سيفه   ويضمّ تحت الليل فضل رداء
وينيلُ ضوء النجم عالي جبهة   من وسم إفريقية السمـراء [2]

وقد كان طبيعياً أن ينبهر الشاعر بتلك اللحظة البطولية العظيمة إذ أحرق القائد العربي سفنه ليقطع خط الرجعة على نفسه وعلى الجنود فإما النصر وإما الموت. وقد وجد علي محمود طه في هذه البادرة البطولية صورة من استقتال الفدائيين الأحرار الذين ذكرهم في «مصرع الربان» :

مصارع للفدائيين يعشقها   مستقتلون وراء البحر أحرارُ

وتتمثل معاني البطولة بالنسبة لعلي محمود طه، كما نستخلص من قصائده

---

(١) الملاح التائه ص ٢٩ .
(٢) زهر وخمر ص ٣٩ .

في اتجاهين كبيرين تندرج تحتهما سائر التفريعات : (الاول) أن البطولة تنبع من قوة الروح الإنسانية ووعيها وثباتها . ولذلك نجده يرتفع إلى مستوى الروحانية كلما تحدث عن بطل . مثال ذلك أنه افتتح «مصرع الربان» بقوله :

يا قاهر الموت كم للنفس أسرارُ؟ ذلّ الحديدُ لها واستخذت النار

فان بطولة هذا الربان تبدو للشاعر من أسرار «النفس» الإنسانية العظيمة التي يذل لها الحديد ويُشفق منها البحر نفسه . بل ، إن الشاعر يعترف في شعره بجبروت الحديد والنار وقوة البحر «وهو طاغية عات على ضربات الصخر جبار» كما يقول ، إلا أن قوة الروح الإنسانية تبدو له أعظم وأروع . وذلك في نظرنا أجمل ما في هذه القصائد البطولية التي نظمها وقد عبر عن قوة الروح في قصيدته التي حيى بها مدينة ستالينغراد وقد صمدت في وجه الغزو النازي صموداً معجزاً . وجاء تعبيره عن هذا الإعجاب بالروح في مطلع القصيدة فقال يخاطب «المدينة الباسلة» :

طلعوا جبابرة عليك وثاروا ووقفت أنت وروحك الجبار[1]

والاتجاه (الثاني) الذي تتمثل فيه معاني البطولة عند الشاعر هو أن البطل يستبدل باللذائذ الحسية لذة القيم المعنوية والمثل الروحية . ومثال ذلك أن طارق ابن زياد يستعيض عن الغرام الحسي بحب الفتح والبطولة ، فما يكاد يصل إلى الأندلس ويهبط إلى الجزيرة حتى يضطرب قلبه ويخفق خفقاناً شديداً ، لا خفقان قلب العاشق الموعود بحبيبة أندلسية ، وإنما خفقان قلب البطل الذي يصل إلى ساحة الجهاد ليضيف شرفاً إلى شرف العروبة ، وليوطد الأساس لبناء دولة اسلامية تشيع الضياء والخير في الغرب المتأخر المظلم :

---

(١) زهر وخمر ص ٣٩ .

وثبتَ فوق صخورها وتلمست كفّاك قلباً ثائر الأهواءِ
فكأنما لك في ذراها موعد ضربتْهُ أندلسيّة للقاء

ويتجلى هذا الارتفاع في حالة الربان الذي غرق في ما نراه من عشقه للبحر وجماله ، بحيث تحول هذا البحر إلى كأس مسكرة تغني الربان عن الخمر المعتقة :

يتّرعن كأسك من خمرٍ معتقة البحر كهفٌ لها والدّهرُ خمّارُ

وساقي هذه الخمرة هو عرائس الماء . وهذا السكر بالبحر وجماله معنى ومزي يدل على حب الربان للجمال . على أن لهذا الربان حبيبة أثيرة لا يفضل عليها أحداً :

وأنتَ عنهنّ مشغولٌ بجاريةٍ كأنّ أجراسها في الأذْن قيثار
صوت الحبيبة قد فاضت خوالجه ورنحتهـا من الأشواق أسفار

فمن تراها هذه الحبيبة ؟ وسرعان ما نكتشف أنها ليست امرأة ، وإنما هي البارجة المغرقة فلا حبيبة سواها لهذا العاشق البطل . ولا يخفى أن البارجة لا تصبح حبيبة إلا اذا أحاطت بها فكرة معنوية يقدسها الربان ، كما أسلفنا .

القصائد الروحانية

تذهب الفكرة الشائعة عن علي محمود طه إلى أنه شاعر منغمس في الحواس ، يحب اللهو والخمر والمرح ، وينتهز الأيام لينال أكبر قسط من اللذة والمتعة . وقد حمل الدكتور محمد مندور هذه الفكرة إلى أقصى الطرف فقال عن الشاعر إنه « أبعد ما يكون عن الروحانية » جاعلاً ذلك البعد بُعدَ

طبع وفطرة ، وبذلك نفى حتى الاحتمال الواضح بأن يكون بعده هذا ناشئاً عن تأثره بمدنية الغرب المادية . ونحن ، كما سبق أن قلنا ، نميل إلى مخالفة هذه الفكرة الدارجة ومذهبنا أن وراء المظهر الحسي في شعر علي محمود طه أسراراً ينبغي أن يزاح عنها الستار ، لأن في قصائده مظاهر روحانية أصيلة ترفعه نحو الذرى الروحية وراء عوالم الحواسّ والمادة . ومن أبسط مظاهر هذه الروحانية موقف الشاعر الخاشع من الذات الالهية في قصيدة « الله والشاعر » التي تنتهي بمشهد لصلاة عامة ، مبللة بالدموع التي تذرفها البشرية وقد ركعت تصلي مبتهلة إلى الخالق . ولقد أثبت الشاعر في أول هذه القصيدة كلمة جميلة مترجمة عن الشاعر الفرنسي لامارتين هذا نصّها : « سموت مستقبلاً وجهك فقالت لي الطبيعة : سر في طريقك ، ما أنبه شأنك ، إنه رآك » .

والحق أن لدى علي محمود طه غير قليل من مشاعر المتصوفة ومواقفهم حتى أكاد أحياناً أتخيّل — دون أن يكون لديّ الدليل الواقعي — أنه قد يكون أقبل على التصوف والعبادة في مرحلة مبكرة من حياته . وما قصيدة « الله والشاعر » إلا بقية من هذه الفترة ترسبت في نفسه وخالطها الفكر والتساؤل. وفي قصيدته « ميلاد شاعر » صورة صوفية أخرى رسم فيها علي محمود طه مشهداً للطبيعة الجميلة وقد انبعث في أنحائها صوت الله « في محيط من الأشعة غامر » ، وتنقل القصيدة بعد ذلك ما قاله الخالق للشعراء :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنـّـةً كنتمو بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونـا

واملأوها من الجمال فنونا

واملأوها فـنـّاً وليس فتونا
وانشروا الصفو فوقها والسكونا[1]

فهذه العناية بالاستماع إلى صوت الخالق، والتماس رضاه عن مسلك الشاعر وآرائه، وعن البشرية ومواقفها، كل ذلك ينمّ عن اتجاهات روحية لا سبيل إلى الشك فيها. لا بل إن علي محمود طه لا يستطيع أن ينسى الله حتى في أشد مواقفه الحسية كما وقع في قصيدته «تاييس الجديدة»، وفيها يلتفت فجأة إلى ذاته، خلال مشهد من السكر والصخب، فيتذكر الخالق فينفجر مستغفراً معتذراً:

يا ربّ صُنْعُكَ كلّهُ فتن	أين الفرارُ وكيف مُطّرحي؟
تاييس لم تعبث براهبها	لكنه أشفى على البُرَح
ما بين أسرارٍ مُغلّقة	وطروق بابٍ غير منفتح
عرض الجمال له فأكبره	ورآك فيه فجنّ من فَرَح[2]

ونحن لا ننكر أن سياق هذا الاعتذار وأسلوبه لا يرضيان القلب الخاشع الذي يتذوق الجمال والكمال والعمق والعظمة في ذات الله الكريمة، إلا أن التفات الشاعر إلى الله في تلك اللحظة الحسيّة لا يصدر إلا عن أعماق تملك الإيمان فلا تفقده حتى وهي تائهة في لجج الحواسّ.

نضيف إلى ذلك أن علي محمود طه يشبه نفسه هنا براهب أناتول فرانس الذي كان زاهداً طاهراً فسقط في غرام الغانية «تاييس» والتشبيه خصب في دلالته، وربما أيّد خيالنا حول مرور علي محمود طه بفترة روحانية مبكرة

(١) الملاح التائه ص ١٩.
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٩١.

في حياته ، خرج منها – مثل بافنوس الراهب – إلى هذه الحسيّة التي تصفها قصيدة « تاييس الجديدة » .

وليست روحانية علي محمود طه مقتصرة على تطلعه إلى الله وحسب وإنما صحبتها مظاهر أخرى منها صور الخمرة التي ترد في شعره وأغلبها صور رمزية تشبه صور الصوفية . وأول قصيدة نطالعها في هذا الموضوع ترد في مجموعته الشعرية الثانية وهي قصيدة «كأس الخيام» التي يقول فيها مخاطباً هذا الشاعر القديم وحبيبته :

فادخلا بين ضياءٍ وغمام	حانة الأقدار والليل القديم
مجلساً يهفو به روح الغرام	كل نجم فيه ساقٍ ونديم
وانهلا من سلسل النور المذاب	خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفيّ منها بالحباب	وهي تنهلّ بكأس الشاعر
فاروِ يا شاعر عن إشراقها	إنما كأسك نور وصفاء
كيف طالعت على آفاقها	روعة الغيب وأسرار السماء
كيف أبصرت الجمال المشرقا	بَصَّرَ الفانين في حب الإلٰه
وفتحت الأبد المستغلقا	عن ضمير الكون أو سرّ الحياه[1]

وفيها يتحدث عن «سلسل النور» باعتباره خمراً ، وعن «النجم» باعتباره ساقياً ونديماً ، وعن الأقدار باعتبارها «حانة» ثم يقول إن هذه الكأس التي يشربها الخيام «نور وصفاء» وإنه يطالع على آفاقها «روعة الغيب» و«أسرار السماء» . وفي الأبيات إشارات صريحة إلى «الصوفي» و«الفانين في حب الاله» . فهل يذهب علي محمود طه مذهب الذين يعتبرون خمرة

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٢٠ .

الخيام رمزية تشير إلى معان أبعد من المعاني الحسية الظاهرة ؟ أم هو يحاول الارتفاع بالخمرة الحسية إلى المستويات الروحانية ؟

وقد يلقي تساؤلنا هذا ظلاً من الشكّ على مقصد الشاعر ، وأنه ربما قصد الخمرة الحقيقية وفضلها على خمرة المتصوّفة بدليل قوله « قنع الصوفيّ منها بالحباب وهي تنهل بكأس الشاعر » ومن ثم فإن الوسيلة لقطع الشكّ باليقين أن نراجع أوصاف الخمرة في قصائد الشاعر الأخرى مثل الإشارة التي وردت في القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وفيها يقول يخاطبه :

وسَلْسَلْتَ في أنداثها وشعاعها	جنى كرمة لم يحوها كفّ عاصر
تدفّق بالخمر الإلهي كأسها	فغرّد بالإلهام كل معاقر
على النيل روحانيّة من صفائها	ولألاء فجر من سنا الخلد سافر [1]

فالنبرة الصوفية في هذه الأبيات عالية علواً واضحاً بما ورد من ألفاظ « لم يحوها كفّ عاصر » و« الخمر الإلهي » و « روحانية » و « الخُلْد » وسوى ذلك من ألفاظ تعطي دلالة صوفية بالمجاورة لابذاتها . ولعل «الروحانية» التي تشعها هذه الخمرة التي يصفها علي محمود طه تذكرنا بخمرة ابن الفارض :

تُهذّب أخلاقَ الندامى فيهتدي بها لطريق العزم من لا له عزمُ

وآخر ما يصحّ قوله تعليقاً على هذه الأبيات، المنظومة في مخاطبة شاعر، أن الخمرة فيها رمزٌ للشعر والإلهام . ومن عادة علي محمود طه أن يستعمل هذا الرمز في قصائده وأبرز مثال على ذلك القصيدة المعنونة « خمرة الشاعر » فما خمرة الشاعر أولاً ؟

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٦ .

بتّ أسقيها وتسقيني على محض الوفاء
خمرةً ماقبلتْ غير شفاه الأنبيـــاء
خمرة في الغيب كانت قطرات من ضياء
ختمتْ بالشفق الورديّ في أصفى إناء
جُعلت فخّارتاه من صفاءٍ ونقاء
هذه الخمرة كانت للملوكِ أتقياء [1]

أما التي بات « يسقيها وتسقيه » فهي ليست حبيبة من البشر وإنما هي « ربة الشعر » التي يفتتح القصيدة بالحديث عنها . وأما أوصاف الخمرة فهي بمجموعها دليل على أن هذه الخمرة ليست الخمر وإنما هي رمز لروحانية الشاعر وقداسة مشاعره ، ذلك أنه قد استعمل في نعتها ألفاظاً مثل « الأنبياء » و « صفاء » و « نقاء » و « أتقياء » ويكاد هذا الجوّ الروحاني الذي يحف بخمرة الشاعر يذكرنا ثانية بخمرية ابن الفارض التي لم تكن الألفاظ الحسيّة فيها إلا رموزاً للمعاني الروحيّة العميقة التي تكمن وراءها :

شربنا على ذكر الحبيـــب مدامةً   سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

فلئن كان ابن الفارض ينتشي بالخمرة الإلهية « من قبل أن يُخْلَق الكرم » لقد انتشى علي محمود طه بالخمرة الشعرية التي « ما قبّلت غير شفاه الأنبياء » الملهمين .

ثم ماذا في هذه القصيدة الخمرية لعلي محمود طه ؟

فيها أن « الملوك الأتقياء » يورثون دنان هذه الخمرة الروحية غلاماً

---

(١) زهر وخمر ص ٣٢ .

عربيداً غزلاً من عشّاق البحار المتنقلين ، وصفاتُ هذا الغلام تشبه صفات علي محمود طه :

عشق البحر وعاف القصر مرفوع البنـــــاءِ
ومضى يضرب في الكون على غير اهتــداءِ
عاش كالقرصان يطوي كل بحـــرٍ وفضـــاءِ
بشراع صنعـــه إحدى أعاجيـــب الخفـــاءِ

وهذه الصفات ذات ملامح روحية أكيدة ، فإن عشق البحر دليل خصوبة في النفس ، يقابلها هجر « القصر » أو هجر التصنع الحضاريّ والمادّة التي تشغل الحواسّ . والشراع المصنوع صنعاً عجيباً خفياً جانبٌ روحيّ أيضاً ، لأنه يمثل صنف « الجمال » الذي يحبّه هذا الغلام . ونحن نعلم من سائر شعر علي محمود طه أن البحر يرمز إلى الحياة والمعرفة والمجهول والشعر .

ثم نقع على هذه اللفتة . إن هذا الغلام كلما همّ أن يشرب الخمرة التي ورثها عن الملوك الأتقياء ارتد وأغضى في حياء :

همّ أن يشرب فارتدّ وأغضى في حيـــــاءِ
ضنّ بالقطـــرة منها وكـــذا شرع الولاءِ

ومضى جيل وجيلٌ ..

حتّى مات « الغلام » بعد أن أوصى بدنان الخمرة « إلى الملاح التائه » المعاصر الذي يجدّد حياة الملاح القديم وينشر لواءه في البحر .

وهكذا نجد القصيدة حافلة بالرموز الروحية ولا صلة لها بالخمر الحقيقية

إطلاقاً . وإنما ترمز هذه الخمرة إلى الحقيقة الشعرية التي تقابل عند علي محمود طه حقيقة الروح الإنسانية الباحثة عن المجهول ، المتطلعة إلى الله ، وإلى الأماني الفكرية والذرى العاطفية .

ولا بد لنا ، قبل أن نختم هذا الموضوع ، أن نشير إلى قصيدة « الكرمة الأولى » وهي قصيدة ذات جو مبهم ولا نظن أن من الممكن الاتفاق على معنى مؤكد لها ، وإنما سيختلف حولها النقاد ، وكل ما يلوح أكيداً هو الصفات التي أسبغها الشاعر على « الكرمة » :

تسمو بهـــا الأرواح عن عالم الإثـــم
شفّافـــة الأقـــداح في رقة الحلـــم (١)

وهذه الصفات تشبه صفات الخمرة الفارضية المشهورة :

فإن ذكرت في الحيّ أصبح أهلُهُ نشاوى فلا عارٌ عليهم ولا إثمُ

وما عدا ذلك لا تبدو فكرة « الكرمة الأولى » مفهومة ، لأن الخصائص الروحانية للكرمة غير موضحة في إطار فكرة ، وإنما تركت غامضة غموضاً غير فنيّ . وهذه ليست أول مرة يقع فيها علي محمود طه في هذا وإنما وقع فيه في مسرحيته الفلسفية « أرواح وأشباح » وفي قصيدته « امرأة وشيطان » . والظاهر أن بريق الفكرة يفتن شاعريته فلا يصبر حتى يجد له إطاراً ملائماً وإنما يندفع فيصوغها في أول هيكل يخطر له ، دون أن يحرص حتى على مداواة التناقض والإبهام . وهذا نقص في بناء آثاره الشعرية ، وإن لم يمس الجانب الفكري من تلك الآثار .

---

(١) زهر وخمر ص ٥٤ .

الفصل الثالث

القصائد الإنسانية والقومية

في مسرحية « أرواح وأشباح » ورد هذا الوصف للشاعر :

إذا ما هوت ورقات الخريف أحسّ لها وخـزات السنان
وإن سكبت زهرةٌ دمعـة فمن قلبه انحدرت دمعتـان [1]

والحقيقة أن هذا وصفٌ جيد لعلي محمود طه نفسه ، فقد كان مرهف النفس ، عميق الإحساس ، يعيش متفتح القلب يلتقط كل ما يدور حوله في الحياة بتأثر شديد ، ويتحسس الوجود تحسس الفنان المرهف .

ولذلك نجد في شعره مجموعة طيبة من القصائد الإنسانية التي تشارك الآخرين همومهم وتعيشها في عمق مؤثر .

وخير مثال لقصائده الإنسانية تلك الأنشودة الموسيقية التي صور فيها انفعالاته حين رأى فنّانة عمياء تعزف على القيثار وتقود فرقة موسيقية فلم يعرف الهدوء حتّى نظم لها قصيدة جميلة حيّى فيها روحها المكبلة وجمالها

(١) أرواح وأشباح ص ٦٢ .

الحزين . وهو يرتفع في هذه القصيدة إلى ذروة رفيعة من ذرى الحسّ الإنسانيّ فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله :

خــذي الأزهــار في كفيّــ ــك فالأشواك في نفســي [1]

وبقوله :

إذا ما ذابت الأنـــدا ء فوق الورق النضر
وصبّ العطر في الأكمـا م إبريق مــن التـــبر
دعوت عرائس الأحـلا م مــن عالمهـا السحري
تذيبُ اللحنَ في جفنيــ ــك والأشجان في صدري

وإنما يحزن الشاعر لأن الفتاة العمياء التي تبدع الفن وتسعد الجمهور بأنغامها محرومة من التمتّع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات النرجس . وحزنه هذا يبلغ درجة يصبح معها جرحاً في قلب الشاعر :

أمهدَ النــور ما للــيـــ ــل قد لفكِ في جنح ؟
أضيء في خاطر الدنيــا ووارِ سناك في جــرحي

وهذا المستوى من الحس بلا ريب مستوى رفيع . وأنه يُعَدّ نبلاً وارتفاعاً من الشاعر أنه لم يسىء إلى الفتاة الجميلة بالأوصاف الجنسية التي يقع فيها أحياناً ، وإنما وقف موقفاً خاشعاً أمام ذلك « الجمال الجريح » على حد تعبيره في التقدمة النثرية التي مهد بها للقصيدة .

ومن روائع شعره الإنسانيّ قصيدته « ليلة عيد الميلاد » التي نظمها خلال

---

(1) ليالي الملاح التائه ص ١٠٨ .

الحرب العالمية الثانية ، وقد أقبل هذا العيد على العالم المسيحي والدمار يسرح فيه ، والنيران تأكل المدن والقرى والبشر ، والأمهات ينتظرن عودة أبنائهن من الجنود اليافعين ، وفي هذه القصيدة يقول :

ليلة الميلاد والدنـ	ـيا دموع ودماءُ
في ربوعٍ كان فيهـا	لكِ بالسلم ازدهـاء
لم تصافحكِ مـن الأط	فال أحـلامٌ وضـاءُ
رقدوا غير عيـونٍ	ريع منهـنّ الفضاء
ترقب الآبـاء هـل عا	دوا وهـل حان اللقاء
بـين أيـدي أمهـاتٍ	بـتن والليـل جفـاء
في طوايـا النفـس يبكيـ	ـن وقـد عـزّ الرجاء [1]

وفي هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر الغاضب للأبرياء ، الساخط على مثيري الحروب ، فنجده — كما وصف نفسه في مطولته « الله والشاعر » — « الشاعر الشاكي شقاء البشر » . ومع أن القصيدة ، في سياقها العام ، أشبه بمرثية للإنسانية الحزينة الرازحة تحت عبء العذاب والجوع والنار ، إلا أن نبرتها تصل أحياناً إلى درجة الاحتجاج القوي على الغرب ، بلغة القاضي العادل الذي يملك زمام الحق في يده . وفي أمثال هذه الأبيات تتجلى شخصية علي محمود طه ، وهي تجمع في أعماقها الخير والصلابة والأصالة ، ومثالها قوله في القصيدة :

وعجيبٌ فـيم للمـو	تِ يُساق التعساءُ
في سبيـل الخبز ؟ والخبـ	ـز اكتسـاب ورضـاءُ

---

(١) زهر وخمر ص ٧٦ .

في سبيل الحق ؟ والحق لدى القوم طلاءُ
في سبيل المجد ؟ والمجد من البغي براءُ

ويجدر بنا أن ننبه إلى قوة المنطق ، ووضوح الفكر في هذه الأبيات التي يفند الشاعر فيها مزاعم تجار الحروب الذين يتظاهرون بحب الخير ليخفوا دوافع القتال الحقيقية .

ومن عيون الشعر الذي يجمع الإنسانية والقومية قصيدة « إلى الطبيعة المصرية » التي تشخص مسحة الكآبة التي كان الشاعر يحسها كلما رأى مشاهد الطبيعة في بلده ، وقد استطاع أن يحقق في القصيدة الشعرية العالية والواقعية معاً وهذه أبياتها الأولى :

لم أنتِ أيتها الطبيـ ـعة كالحزينة في بلادي ؟
لولا أغاريدٌ تَرَسّلُ بين شادية وشادي
وخيالُ ثور حول سا قيةٍ يراوح أو يغادي
وقطيعُ ضأنٍ في المرو ج الخضر يُضرب بالهوادي
لحسبت أنك جنـ ـة مهجورة من عهد عادِ (١)

إلى أن يقول :

حسنٌ يروع طرازه ويُملّ في نَسَق مُعَادِ
أرنو إليه ولا أحس بفرحة لكِ في فؤادي
حسناء ساذجة الملا مح في إطار من سوادِ

(١) الشوق العائد ص ٩٥ .

دمنٌ يقال لها قرىً   غرقى أباطحَ أو وهادِ

وهو يصف في القصيدة مأساة الفلاح المصري قبل ثورة ٢٣ يوليو (تموز) فيلخصها في بيت معبّر :

لهمُ الغراسُ ورعيهُ   ولغيرهم ثمَرَ الحصّاد

وللشاعر قصائد إنسانية أخرى لم تبلغ مستوى هذه التي اقتطفنا منها ، مثل قصيدة « على الصخرة البيضاء »[1] وفيها يصف قرية مصرية طغى عليها البحر فأغرقها بما فيها من بشر وأكواخ. وله كذلك قصيدة نبيلة في «أندونيسيا»[2] يحيي فيها كفاحها ضد الاستعمار ويصف ما قدمت من ضحايا وقرابين .

على أن قصيدة علي محمود طه الإنسانية الكبرى هي مطولته « الله والشاعر » وإنما امتنعنا عن تقديمها والاقتطاف منها لأننا خصصناها بفصل طويل في هذا البحث ، فللقارىء أن يرجع إليه .

• • •

وفي الحقل العربيّ كان علي محمود طه من أشد الشعراء تحمّساً للقضية العربية ، فكانت نفسه الصافية تلتقط أحداث العالم العربيّ ، فيتفجر لها في قصائد تهزّ عواطف الجمهور العربي الكبير . وكان يدعو إلى الوحدة العربية كلما سنحت مناسبة يستطيع أن يرفع صوتَه فيها . ولعلنا لا ننسى أن حكومة مصر في أيام علي محمود طه – وقد توفي قبل قيام الثورة – كانت حاقدة

---

(١) الملاح التائه ص ٥٧ .

(٢) شرق وغرب ص ١٤٤ .

(٣) الشوق العائد ص ١٢٩ .

على الفكرة القومية ، وقد عملت على قتل عروبة مصر ، بالدعوة إلى الفرعونية . ومن ثم نستطيع أن نقدر أصالة الشاعر وعروبته حين يقول :

أرض العروبة لا تخوم ولا صوى
ما مصر غير الشام أو بغداد

وقد نظم سنة ١٩٤٤ قصيدة متحمّسة حيى بها زعماء الأقطار العربية الذين اجتمعوا في الإسكندرية لتأليف الجامعة العربية وفيها يقول :

بني العروبة دار الدهر واختلفت ..
عليكمو غيرٌ شتّى وأرزاءُ
مضى بضائقتيها الأمس وانفسحت
أمام أعينكم للمجد أجواءُ
اليوم شيدوا كما شادت أبوّتكم
شرقاً دعائمه كالطود شمّاء
دستوره وحدةٌ مثلى وشرعته
بالحقّ ناطقة بالحبّ سمحاء
شدّوا على العروة الوثقى سواعدكم
لا يصدعنكمو بالخُلف مشّاء
لم تنأ بغدادُ عن مصرٍ ولا بعدتْ
لبنانُ والمسجد الأقصى وشهباء [1]

وهو يصدر في شعره القوميّ عن إيمان عميق بأصالة الأمة العربية وعظمة

(١) الشوق العائد ص ٧٢ .

روحها وقدرتها على إبداع الحضارة وهذا ملموسٌ في أغلب قصائده ، ومن ذلك قوله :

هم العرب الصيد لا تحسبن ... بهم ضعةً أو ضنى أو كلالا
نماهم عـلى البأس آباؤهـم ... قساورة وسيوفاً صقالا
بناة الحضارة في المشرقـين ... ذرى يخشع الغربُ منها جلالا[1]

وهو يشخص الموقف السياسيّ الذي يحفّ بقضية فلسطين تشخيصاً شعرياً وواقعياً فيشير إلى سطحية (الوعود) التي طالما أعطاها الغرب للشرق العربي ، ويسخر منها ويحذّر الغرب من أن يستخدمها ثانية لأن الأمة العربية قد صحت من أحلام اليقظة وعرفت الطريق . وفي ذلك يقول من قصيدة في فلسطين :

ألا أيها الشادي الذي أطرب الورى
بحلو حديث عـن حقوق وآمالِ
وقال لنا : في عالم الغـد جنّـة
غزيـرة أنهـار وريفـة أظـلالِ
سمعنـا ، خُدعنا ، وانتبهنا فحسبنا
لقد ملّت الأسماع قيثارك البالي
ويا أيهـا الغرب المواعـد لا تـزد
كفى الشرق زاداً من وعود وأقوال
شبعنا وجعنا مـن خيـال منمّق
ومنـه اكتسبنا ثم عـدنا بأسمال

(1) شرق وغرب ص ٧٦ .

فلا تندب الضّعْفى وتغصب حقوقهم
فتلك إذن كانت شريعة أدغال [1]

وهذا شعرٌ سياسيّ لطيف ، فيه نغم يترقرق على رغم الجهورية العالية فيه . فما أجمل قوله « سمعنا خدعنا وانتبهنا » فقد لخص فيه مأساة العروبة التي رزحت تحتها طويلاً . وحين صاغها الشاعر في ثلاثة أفعال ماضية متتالية أعطاها صفة القطعية بحيث أصبح فيها معنى كامل يقول للغرب « لقد انتهى زمن الوعود وجاء الصحو » وما أجمل هذا البيت :

شبعنا وجعنا من خيال منمّق   ومنه اكتسينا ثم عدنا بأسمال

أليس معناه أننا شبعنا من الألفاظ الخلابة والوعود المعسولة ثم لم نجد من شبعنا غير الجوع ؟ ثم نجد الاستعارة الثانية : أنتم تكسوننا بالكلمات فلا نفيق إلا على أسمال وخرق .

ومن قصائده العربية ما حيى به أشخاصاً يرمزون إلى قضية العروبة مثل مفتي فلسطين الأكبر السيد أمين الحسيني ، والمجاهد فوزي القاووقجي ويوسف العظمة شهيد ميسلون سنة ١٩٢٠ .

وسنكتفي من استعراض شعر علي محمود طه الإنساني والقومي بهذا القدر لكي نتفرغ لتشخيص قيمة هذا الشعر .

الملامح العامة لهذه القصائد

تتصف قصائد علي محمود طه السياسية والإنسانية بثلاث صفات عامة تغلب عليها جميعاً :

---

(١) شرق وغرب ص ٨٤ .

١ – الجهورية ، ونقصد بها هنا النغم الشعريّ العالي الذي يرنّ ويقرع الأسماع بإيقاعه وموسيقاه . ولذلك يختار الشاعر لهذه القصائد أوزاناً معروفة بموسيقيتها مثل البحر الكامل ، والرمل ، والبسيط . وصفة هذه الأوزان أن الشطر فيها مفروز فرزاً واضحاً يدركه السمع ، بحيث يلتقطها السامع بسرعة ويطرب لها ، وهي في هذا تخالف أوزاناً مثل الخفيف والمتقارب والمنسرح والطويل ، فهي كلها هادئة بطيئة ذات صفة تأمّلية .

٢ – التعبير المباشر الصريح ، ونريد به أن هذه القصائد تخلو من الرمز تمام الخلوّ ، فهي تصوّر المعنى تصويراً واضحاً بألفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية ، دونما استغلال للطاقة الشعورية التي تكمن وراء اللفظة ، ودونما تظليل أو عناية بالجو . كذلك تخلو هذه القصائد من الصور إلا نادراً، والعواطف فيها لا تصعد إلى ما وراء الحماسة القومية ، أو النخوة الإنسانية . إن الشاعر لا يكتب بمشاعره الشخصية وإنما يقف موقف الواصف الذي يوجه خطاباً إلى الجمهور .

٣ – يستعمل الشاعر في هذه القصائد ما سميناه باسم « الهيكل المسطح » وهذه صفة هذا « الهيكل » :

إنه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو أردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة أخرى لقلنا إن القصيدة المسطحة تكون مستوية سائبة غير مشدودة ذلك الشدّ المحكم الذي تجده في القصائد التي تصف أحداثاً . إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عما حوله قائم بذاته . ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكر التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور إلى قمّة . إن العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الأبيات ، كل بيت يضيف لمسة شعورية جديدة ، والإحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع .

كما أن القوى لا تتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة ، وإنما تجري عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجري جدول في أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ، وأن نقدم ونؤخر ، دونما حرج .

على أن أبرز خاصيّة لقصائد الهيكل المسطح أنها مملوءة بالفجوات فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها . وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدّة لا بداية لها ولا نهاية ولا تختلف فيها جهة عن جهة . إن في وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات والشرط الوحيد أن يشدّها شداً ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة في داخله [1] .

وهذه الصفات التي ذكرناها خاصة بشعر علي محمود طه القوميّ والإنسانيّ ، فلا نجدها في شعره العاطفيّ والفكريّ ، حيث يغلب الهيكل الهرميّ . والهيكل الهرمي هو الأسلوب الذي يبني القصيدة بناء عضوياً متماسكاً يرتفع فيه الشعور إلى ذروة ثم يتلاشى تدريجياً ، بحيث يصعب التقديم والتأخير والحذف والإضافة حتى يكاد يمتنع كما في قصيدة « التمثال » و« رجوع الهارب » و« الله والشاعر » وسواها . وقد اطّرد هذا التوزيع في شعر الشاعر كله فهو يستعمل الهيكل المسطح كلما نظم شعراً وطنياً أو إنسانياً ، ويستعمل الهيكل الهرميّ في شعره العاطفيّ .

وهذا نموذج من شعره السياسيّ المسطح نرجو أن يلاحظ فيه أن للبيت

(١) أنظر كتاب المؤلفة : « قضايا الشعر المعاصر » (مطبعة دار الكتب بيروت ١٩٦٢) ص٢٠٩

كياناً موسيقياً ومعنوياً مستقلاً بحيث يسوغ التقديم والتأخير :

أقبلتُ بين صفوفهم متقرّباً	بأزاهري مترنماً بمدائحي
حيث الشهيد رنا لمطلع فجره	ورأى الغمائم في الفضاء الفاسح
وتلفتت لك روحه فتمثلت	وجه البطولة في أرقّ ملامح
حيث الربى في ميسلون كأنما	تهفو إليه بزهرها المتفاوح
وكأنما غسلتهُ بغداديّة	بدموع ملكٍ في ثراك مراوح
أسعى إليه بكل ما جمعت يدي	وبكل ما ضمّت عليه جوانحي (١)

كما يلاحظ في هذا المقطع أنه يكاد يخلو من الصور ، وهو في هذا يختلف عن الشعر العاطفيّ حيث يستعمل الشاعر الرموز والصور والجوّ والتلوين ، وحيث اللغة أكثر شاعرية وجمالاً والقصائد أحفل بالموسيقى والعمق .

وجدير بنا أن نقف وقفة قصيرة نتساءل فيها عن سرّ هذه الظاهرة ، فلماذا ينظم علي محمود طه قصائد الحبّ والفكر فيخلق لها هياكل هرمية معقدة يوزع فيها العاطفة والصور توزيعاً فنياً يجهد له بينما يقف في شعره السياسي (ويجب أن نستثني الشعر الإنساني هنا) عند الأسلوب المسطح لا يتعداه ؟ أتراه يعتقد أن الشعر القومي لا ينبغي أن يكتب بغير الهيكل المسطح ؟ وما مصدر هذا الاعتقاد عنده ، إذا وجد حقاً ؟ .

منبع هذه الظاهرة

حين نحاول الإجابة على هذا السؤال ، نستذكر أبياتاً للشاعر وردت في إحدى قصائده التي نظمها في مناسبة ما ، وهذا نصّها :

---

(١) قصيدة « شهيد ميسلون » ديوان شرق وغرب ص ١٥٧ .

الشعــر عندي نشــوة عُلْويــة   وشعاع كأس لم يقبّلهــا فــمُ
ولحــون سلم أو ملاحــم غــارة   غنى الجبالُ بها السحابُ المُرزم
أرسلتُـــهُ يـــوم النــداء فخلتُه   ناراً وخلتُ الأرض خضّبها الدمُ

وفيها يصف شعره بما يجبّ أن يوصف به ، وذلك بَديهي لأن هذه الأبيات قد جاءت في سياق فخر . فما الوصف الذي يؤثر علي محمود طه أن يوصف به شعره ؟ يقول إنه يرسل شعره (يوم النداء) ليكون (ناراً) بحيث يخيّل إليه من تأثير هذا الشعر ، أن « الأرض خضّبها الدم » . وإذا ترجمنا هذا البيت إلى لغة الواقع كان المعنى أنه يريد شعره لوصف الملاحم البطولية والمعارك المجيدة ، يرفع صوته عالياً ليشعل نار الحماسة في صدور المقاتلين ، ويغني ليترنّم بأمجادهم وبطولاتهم . أو لنقل إنه يريده شعراً سياسياً عالي النبرة ، ناريّ المعاني جهوريّ الهتاف لينسجم مع هذا الجو المخضب بالدم . هذه إذن صفة الشعر القوميّ الجيد عند علي محمود طه ، خاصتُه الواضحة هي الجهورية والفخامة وعلو النبرة وهدفه أن يلهب أحاسيس القتال والصمود وحبّ المجد والبطولة في نفوس الجمهور العربي الكبير .

والمعنى الكامن وراء هذا أن شعره السياسيّ مرتبط كل الارتباط بالجمهور ، إليه يتجه ، وله يغني ، ومن ثم فإن هذا الارتباط يترك أثره في أسلوب ذلك الشعر ومضموناته وصوره وموسيقاه . ووجه ذلك أن الشاعر الذي يتجه إلى الجمهور يحرص على أن يستعمل أساليبه التي يتذوقها ويحبها ، ويقف عند المستويات العاطفية التي تمثل الأغلبية بكونها وسطاً بين الارتفاع والانخفاض .

وما الذي يؤثره جمهورنا العربيّ العام ؟ أما الاتجاهات الرمزيّة والتعبيرية في الشعر فهي ما زالت بعيدة عن ذوقه ومأثوراته كل البعد بحيث يحسها تضايقه وتنفره . ولا ينبغي أن يلوح ذلك غريباً ، لأنّ هذا الجمهور لم يقرأ الشعر الغربي الذي وفدت إلينا منه الصور الحديثة لهذه الاتجاهات .

وإنما ألف أن تقرع سمعه قصائد شوقي وحافظ والرصافيّ والشبيبيّ ومطران ، فيطرب لموسيقاها واستقلال أبياتها وفخامة صياغتها . وقد ألف أن يكون الأسلوب المتبع في الشعر السياسيّ أن يركز المعنى الكبير في بيت واحد شديد الرنين متين الصياغة قطعيّ اللهجة وهذه أمثلة :

للزهاوي :

وكل حكومةٍ بالسيف تَقْضي   فإن أمامها يوماً عصيبـــا

وللسيدة أم نزار الملائكة [1] :

أقسموا لا ترى فلسطين ذلاً   أو تكون الأشلاء ملء البيـد

ولشوقي :

وللحـرية الحمـراء بـاب   بكل يدٍ مضرجـة يـدقّ

وللشبيبي من قصيدة مشهورة :

حكم الناس على الناس بمـا   سمعوا عنهـم وغضوا الأعينا

كذلك كان علي محمود طه ، الذي يريد لشعره أن يكون (ناراً) تلهب قلب الأمة العربية يحاول أن يقيم شعره السياسي على استقلال البيت فينظم البيت الجامع للفكرة ، وقوة اللفظ ، ورنين النغم وبذلك تلتهب الأكف النشوى بحرارة التصفيق . والواقع أن الغاية التي كان يستهدفها تبرر اتجاهه هذا إلى الهيكل المسطح الذي يضمن للبيت استقلاله ، ويبيح له أن يكون من القوة بحيث يهدم أية محاولة لبناء القصيدة بناء عضوياً متماسكاً .

---

(١) والدتي [١٩٠٨ – ١٩٥٣] وقد نشرت لها الصحف شعراً كثيراً خلال حياتها التي لم تكتمل وأغلب شعرها قومي في الوحدة العربية وفلسطين .

ومن الحق أن نقرر في ختام هذا الفصل أن شعر علي محمود طه القومي قد أدى رسالته الطيبة التي أرادها الشاعر له ، ولسوف تذكره الأمة العربية بالثناء لمواقفه العربية وحماسته للوحدة ، وألمه لضياع فلسطين سنة ١٩٤٨ ولا شك في أنه ، لو أمهله الأجل ، بحيث يدرك ثورة العروبة العظيمة في ٢٣ تموز (يوليه) ١٩٥٢ ، لكانت له مواقف شعرية مشهودة ولأطرب القلوب بقصائد رنانة جميلة كلها انفعال وحماسة . ولكنه شاعر عاش ومات قبل الثورة ، فكان له فضل رؤية الفجر عبر الظلمات السود التي كانت تلف العالم العربي إذ ذاك . وقد بشر بالإشراق القريب الذي كان يؤمن به كل الإيمان ويعيش يحلم به وينتظر .

الفصل الرابع

قصائد المناسبات

كان علي محمود طه يساهم بشعره في احتفالات المناسبات بالمراثي وقصائد الذكرى والتكريم ، ومن مرثياته رثاؤه لحافظ إبراهيم وشوقي والطيارين حجاج ودوس والشاعر محمد عبد المعطي الهمشري ، وعدلي يكن ومحمد توفيق نسيم وشكيب أرسلان وأمين عثمان وجبرائيل تقلا وسعد زغلول وسواهم . ومن شعره في المناسبات قصائد تحية لضيوف عرب هبطوا مصر مثل الملك عبد العزيز آل سعود والمجاهد فوزي القاووقجي ومفتي فلسطين الأكبر أمين الحسيني .

والصفات العامة لهذه القصائد أنها كلها تستعمل القافية الموحدة ، بأسلوب جهوري رنان ذي هيكل مسطح ، ومعنى ذلك أنها قريبة في شكلها من شعره القومي والإنساني . والظاهر أن تنويع القافية عند علي محمود طه مرتبط بالشعر العاطفي حيث يعلو مستوى الشعور وينخفض فيناسب ذلك تغير القافية وتنوع الصور والأخيلة .

وقصائد المناسبات هذه لا تستوي في قيمتها الفنية وأساليبها ، فإن بعضها يحقق حظاً طيباً من الجمالية والتعبير كما في قصيدة « مأساة رجل » والمرثية الأولى التي بكى بها صديقه الشاعر محمد عبد المعطى الهمشري . وبعضها

يتصف بسمة مصطنعة كمرثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم . والصور في هذه القصائد تتصف غالباً بلون تقليدي مثاله الأبيات التالية من قصيدته في تحية المجاهد العربي فوزي القاووقجي :

وقيل دنا وحوم فاشرأبـت	ضفاف النيل تستهدي حيامـه
وعانقه الصباح على رباهـا	غضيض الطرف لم ينفض منامه
وواكبه عـلى سينـاء برق	بعين الملهمين رنا فشامـه [1]

وهنا نرى النيل يحيي الضيف ويتطلع ، والصباح يعانقه وسيناء تبرق فرحاً . وهذه عين المعاني التي استعملها الشاعر في وصف موكب فاروق عند تتويجه الأول :

أم ضوّأتْ سيناء في غسَق الدجى ؟	وجلا النبـوّة برقهـا المتكلـمُ
ولمَ الصباحُ كأنمـا أنـــداؤه	كأس يصفق أو رحيق يُسْجم ؟
ولمَ اختلاج النيل فيـه كأنـه	شيخ يذكـر بالشباب ويحلـم

فنحن نجد هنا سيناء (تضوىء) بدلاً من (تبرق) في الأبيات الأولى . كما نجد الصباح (يصفق) بدلاً من (يعانق) ، ونجد النيل (يختلج) بدلاً من (يشرئب) . فالأمر لا يعدو استبدال لفظة بلفظة لا تكاد تختلف عنها في المعنى . وسبب التكرار أن هذا الأسلوب في قصائد المناسبات الفرحة تقليدي يوشك أن يكون بضاعة الشعراء كلهم فليس فيه من ذات الشاعر وروحه كثير ، وقوامه ما يسمى بالانكليزية بالوهم العاطفي Pathetic Fallacy وهو تشخيص الطبيعة ومنحها صفة التعاطف الكامل مع الإنسان

---

(١) شرق وغرب ص ١٢٢ .

في أفراحه وأحزانه ، فهي تسعد بنزول ضيف ما ، وتحزن لوفاة زعيم ما . وهكذا . وهذه العملة الأسلوبية المتداولة في السوق نقص خاص في قصائد المناسبات التي نظمها علي محمود طه . وأما النقص العام فيأتيها من كونها قصائد مناسبات .

ولكن ما سر ازدرائنا لقصائد المناسبات ، من الوجهة الفنية ؟ ..

لا يكمن سبب الزراية في كون هذه القصائد منظومة في موضوعات بعينها لأن الموضوع — كل موضوع — قابل لأن يصاغ في قصيدة عظيمة ، وإنما يأتيها الضعف من كونها قصائد شخصية ، ونعني بقولنا « شخصية » تلك القصائد التي لا ترتفع إلى مستوى يعني الإنسان والإنسانية وإنما تبقى تدور في محيط الشاعر الضيّق . أما الدائرة الكبرى للمشاعر فهي تلك التي تمسّ الإنسانية العامة كلها كالحزن والفرح والحب والبغض والتأمـــل والخيـــال والتصوّف ، والشاعر الذي يصوغ قصيدته حول هذه العواطف يضمن لها استجابة عامة . وأما التي ينظمها في رثاء صديق له ، ويقيمها على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق ، والقصيدة التي يمدح بها إنساناً ما لمصلحة تخصه ، والقصيدة التي يمدح بها حادثاً شهده وعاشه دون أن يستطيع إخراجه من دائرة الخاص إلى دائرة العام ، فهذه قصائد المناسبات . ومثال هذا رثاء علي محمود طه لأمين عثمان وجبرائيل تقلا ومحمد توفيق نسيم ، فإن الشاعر تحدث فيها عن تفاصيل خاصة بهؤلاء الأشخاص وذلك لا يعني القارىء لأنه من خصوصيات الشاعر ومعارفه ولم يستطع الشاعر أن ينقل هذه القصائد إلى المستوى الإنساني ، بحيث لا تعود أسماء أصحابها ذات قيمة في ذاتها . أو لنقل إنه لم يستطع أن يجعل من حزنه الشخصي حزناً عاماً وإنما بقي مقيداً بالأفق الشخصي الضيق ، وذلك خلافاً لما وفّق إليه الشاعر الإنكليزي برسي شيلي P. B. Shelley في مرثيته الجميلة (أدونيس) التي بكى بها زميله الشاعر جون كيتس J. Keats وقد رفعها إلى مستوى الإنسانية حين رمز

للمرثي باسم « أدونيس Adonias » ذلك الغلام الإغريقي الصياد الذي تروى الأسطورة أنه سقط قتيلاً وهو في ميعة الشباب ، على حين غفلة من أمه المحبة « الأرض » . وفي هذه القصيدة تناول شللي قضية الموت والحياة والجمال والشعر والفكر والحب على صعيد عام دون أن يميز كيتس بشيء يهبط بالقصيدة إلى مستوى الخاص ، وبذلك ارتفعت عن أن تكون قصيدة مناسبة .

وليس الأفق الشخصي هو النقص الوحيد في قصائد المناسبات وإنما يعيبها معه أن الشاعر ينقاد فيها لأفكار تقترح عليه من الخارج دون أن تكون لها جذور في نفسه . ذلك أن الغالب في شعر المناسبات أن يلقى في حفل عام أو مهرجان يدعى إليه الشاعر مع من يدعى . وذلك يضطره إلى أن يعمل ذهنه إعمالاً واعياً ليستقطر صوراً وأنغاماً ومعاني يرصها في القصيدة ، وبهذا يفتقد الهزة النفسية الأصيلة التي ينبع منها الشعر ، وقلما تنظم القصائد الجيدة بدعوة ذهنية تفرض من الخارج . والشعر العظيم الذي يكتب في يوم أو في أيام قد تكون بذوره عاشت في نفس الشاعر ونمت ونضجت أعواماً طوالاً . إن كل قصيدة جميلة ينظمها الشاعر ليست أقل من احتشاد لمئات من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة التي تكمن في أعماق ذهنه . وقد يكون بعضها مخزوناً منذ سنين . ويغلب أن تولد القصائد الجيدة في الذهن وتولد معها أوزانها كاملة ، لأن الشاعر عاش موضوعاتها وأنغامها طويلاً قبل أن يكتبها . وهذا كله لا يتاح في قصائد المناسبات ، حيث يعطى الموضوع للشاعر فجأة ويطلب إليه أن « ينظم » فيه ، على أن يفعل ذلك في مدة قصيرة محدودة . وما من شيء أكثر حاجة إلى الترف الفكري وتبديد الوقت مثل الشعر فإنه يستغرق من النفس والزمن الكثير ، ولذلك لا يبدع المشغولون شعراً جيداً وإنما يحققون نظماً يابساً خلواً من الحياة .

وآخر ضعف نراه في قصائد المناسبات أنها تكتب لتلقى على جمهور ،

فيؤثر هذا الاعتبار في مضمونها لأنه يعوق الشاعر عن الاستغراق النفسي والتأمل الحر والانطلاق من قيود الذهن الواعي . ثم إن الشاعر يدرك مقدماً أن فورة انفعال الجمهور المستمع – بتأثير جو المناسبة – سيغطي معايب شعره فلا حاجة به إلى بذل الجهد النفسي والتحليق في آفاق الفن والموسيقى ، وبذلك يكسل عن الصياغة المتقنة ورسم الصور الفنية وإبداع النغم العالي . ولعلنا لاحظنا جميعاً أن حفلات المناسبات تمنح التصفيق حتى للشاعر الرديء الثقيل أحياناً لأن مجرد قرقعة الوزن والقافية الموحدة يكاد يكفي لاستثارة مشاعر الجمهور . وإنما تظهر القصائد على قيمتها حين تنصرم المناسبة ويتفرق الجمهور وترقد المعاني والصور والأنغام بين صفحات الدواوين . إذ ذاك تقف القصيدة على قدميها دونما عامل خارجي يسندها ويشفع لها ، والقارىء حينئذ لا يرحم .

ومهما يكن في شعر المناسبات من عناصر أخرى تضعفه فإن لعلي محمود طه منه قصائد ذات مستوى فني مقبول مثل مرثيته لعدلي يكن وفيها يقول :

وقفة بالشواطىء المحزونه	يذكر النيلُ دمعــه وشجونَهْ
ودّ لو حوّلوا إلى السين مجرا	ه وبثّوا على الطريــق عيونه
ومشى بالشهيد للوطن الشا	كل بحراً من الدمــوع الهتونه
دنت الــدار يا سفينــة إلا	شاطىء حالت المنيّــة دونــه

وفيها يقول مخاطباً شواطىء مصر :

كل يوم تستقبلين شهيــداً	ذاق في وحشة الغريب منــونه
أو طريداً وراء بحرٍ تحامــى	أن يرى مصر في الحديد سجينه
فاذكري الآن يا شواطىء عيناً	شيّعت بالبكــاء كل سفينــه
واحملي الوافد الكريم حنانــاً	والثمي ثغره وحيــي جبينــه

وهذا شعر رقيق فيه عاطفة كئيبة ولهى وشيء من عمق يبدو خاصة في ذلك « الشاطىء الذي حالت المنية دونه » .

ولكن أروع قصائد علي محمود طه في المناسبات تلك التي رثى بها محمد توفيق نسيم باشا وعنوانها « مأساة رجل » وفيها استطاع أن يرفع الموضوع من برودة المناسبة إلى حرارة العاطفة الإنسانية الأصيلة ، ومن جفاف الموضوع الشخصي الخاص إلى شاعرية الموضوع العام الذي يصاغ في إطار من الفكر والصور الزاخرة وقد جاءت افتتاحية القصيدة حافلة بالشعر والفكر معاً :

ماذا تركت بعـالم الأحيـاء وأخذت من حب ومن بغضاء ؟
لك بعد موتك ذكرياتٌ حيّة جـوّابة الأشبـاح والأصداء
هتكت حجاب الصمت عنك وربما هتكت حجاب المقلة العمياء
فرأت مخايل وادع متواضع في صورة من رقة وحياء
متطامـن النظرات إلا إنها نفاذة لمكامـن الأهـواء [1]

إلى أن يقول :

شيخ أطلّ على الشتاء وقلبه متوقّـد كالجمرة الحمراء
مرّ الرفاق به فشيّع ركبهـم وأقام فرداً في المكان النائي
وطوى الحياة كدوحة شرقية أمست غريبة تربـة وسمـاء
لبست جلال وحادها وترفعت بالصمت عن لغو وعن ضوضاء
لم تنزل الأطيارُ فيء ظلالهـا أو تبن عشاً أو تحـم بفنـاء
حتى إذا عرّى الخريف غصونها من وشي تلك الحلة الخضراء
عبرت بها صداحةٌ في سجعها لغة الهوى ورطانـة الغربـاء
وارحمتا للنسر يخفق قلبـه بصبابة القمريّة البيضـاء
هي لمعة القبس الأخير وقد خبا نجم المساء ورعشة الأضـواء
وتوثب الروح الحبيس وقد شدا ثملاً بسحر الليلـة القمـراء

(١) ليالي الملاح التائه : قصيدة (مأساة رجل) ص ١١٩ .

هذا ولا شك شعرٌ عالٍ يزخر بالصور الشعرية والعواطف المتوقدة وقد انهالت على قلم الشاعر الاستعارات والتشبيهات انهيالاً خصباً . فما أجمل تشبيه الشيخ المرثي بدوحة شرقية غريبة نزل بها الشتاء . وفي أيّة رهافة وذوق صور علي محمود طه ذلك الحب الذي وقع فيه المرثي وقد ضجّت له الصحافة المصرية في حينه لأنها رأت فيه هيام الشيخ المعلول الفاني بأجنبية يافعة تصلح أنْ تكون حفيدته لا زَوْجته . إن بيت الشاعر في وصف هذا الحادث يقطر حساسية وتفهماً :

وارحمتا للنسر يخفـــق قلبـــه   بصبابـة القمريــة البيضـــاء

وهذه الرهافة في الألفاظ هي التي أنجت الشاعر من الإساءة إلى صديقه مع أنه عالج في رثائه موضوعاً شائكاً كان قد أثار المجتمع المصري وهو في حقيقته موضوع يستثير مثل ذلك الموقف مِنَ المجتمع فما أفظع زواج الشيخ العجوز من صبية يافعة . ولكنّ الشاعر رفع هذا الحادث من مرتبة الشناعة إلى سموّ المعنى الإنسانيّ فاستثار شفقة القارىء على « النسر » الذي يخفق قلبه بحب « القمرية البيضاء » ثم استعطفنا أشدّ وأشدّ بهذا البيت :

هي لمعة القبس الأخير وقد خبا   نجم المساء ورعشة الأضـــواء

وفيه يذكرنا بأن الرجل شيخ مسكين قد غربت نجومه وأظلمت آفاقه من كل ضوء فما أحرانا بأن نعطف على ضعفه وحاجته إلى الحنان . وكل ذلك من الشاعر مقدرة رفعت القصيدة إلى مستوى الجمال فهي خير قصائده في المناسبات . ولعل سبب ذلك أن الشاعر نظمها تعبيراً عن عاطفة ذاتية عاناها ولذلك رفض نشرها في حينها حرصاً على المعاني الحساسة التي تمسّ الرجل الراحل في صميم حياته الشخصية .

ولنوازن هذه المرثية الناجحة بمرثية أخرى له نختارها هذه المرة من مراثيه الرديئة . وهي القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وقد استهلها قائلاً :

املأي الأرض من حدادٍ وغيهبْ　　مال نجم البيانِ فيك وغرّب
وخبـا من مصابيح الفكر نـور　　كان أمضى من الشهاب وأثقب
وطوى الموتُ هالة كان ينمى　　كل أفق إلى سناها ويُنْسَب
يا سماء الخيـال مـا كلّ يومٍ　　من بني الشعر تظفرين بكوكب(١)

وهذا كلام موزون مقفّى لا شاعرية وراءه . فما أوضح التقليدية في قوله « نجم البيان » و « مصابيح الفكر » و « سماء الخيال » . وما أكبر المبالغة في تشبيهه لحافظ بـ « هالة ينسب إلى سناها كل أفق » . وما أكثر ما حشد من كلمات الضوء : (نجم ، مصابيح ، نور ، شهاب ، هالة ، سنا ، كوكب) وأسوأ من ذلك قوله :

ومضى الناثـر الذي صوّر النفـــس وجلى سرّ الضمير المحجب
الأديب العريق في لغـة الضا　　د وقاموسها الصحيح المرتـب
لم يكن شاعر القديم ولا كـا　　ن لآداب عصـره يتعصـب
كان يُعْنى بكل فذّ من القـــول ويزهى بكل حسن ويعجب

فالنثرية تغلب عليها ، وقد وصف المرثى بأنه « قاموس صحيح مرتب » وأنه « ما كان لآداب عصره يتعصب » ولم يكن « شاعر القديم » وكل ذلك مما يقال بالنثر وما من داع إلى إقحامه في الشعر .

ولا بد لنا من الالتفات ، في ختام هذا الفصل ، إلى محذور يصح أن نتجنب الوقوع فيه ونحن ندرس قصائد المناسبات التي نظمها علي محمود طه ، فلا ينبغي لنا أن نحاسب الشاعر على الهيكل الكامل لهذه القصائد أو على الجو

(١) الملاح التائه : قصيدة (حافظ ابراهيم) ص ١٦٠ .

فيها ، لأنها أصلاً مكتوبة لكي تكون قصائد مسطحة تجتذب السامع والقارىء باستقلال البيت فيها ورنينه وإيقاعه وقوة معناه . وإنما يسوغ لنا أن نحاسب الشاعر على الأبيات المفردة لا على الهيكل العام . ويغلب أن نجد في كل من هذه القصائد بيتاً جميلاً أو أبياتاً ، فإن من طبيعة علي محمود طه ، أنه حين ينطلق – حتى بعد البداية المصطنعة – يصل إلى إبداع شعر جيد بما يتوافر له من موسيقى واثيال .

الباب الثاني

في أسلوب الشاعر

١ ـ مقوّمات أسلوبه
٢ ـ مآخذ عليه .



الفصل الأول

أسلوب علي محمود طه

تبقى دراسة الأسلوب من اكثر مباحث النقد الادبي طموحاً ، وذلك بسبب اللمسة الشخصية التي يسبغها كل شاعر على أسلوبه فيعطيه صفته الخاصة وقلما يكون من الممكن تشخيص هذه اللمسة الشخصية . وقصارى ما يستطيعه الناقد ملاحظة الملامح العامة الظاهرة التي تغلب على الأسلوب .

وكذلك كان أسلوب علي محمود طه مملوءاً بالجذور الدقيقة الخفية التي تزوغ وتفلت من شبكة الناقد وهو يحاول حصرهـا ورصّها تحت عناوين عامة . فمهما استطعنا أن نقتنص من هذه الجذور الحيّة فلن نصل منها إلا إلى ما هو ظاهري وعام . أما الباقي — وهو الأهم — فإنه يخضع لقوانين مبهمة تتحكم فيه . وليس لهذه القوانين من العموم ما يجعلها قابلة لأن تحصر ويشار إليها . ولذلك تبدأ دراستنا لأسلوب الشاعر بتأكيد هذا المعنى . فإن من الضروري أن ندرك أننا لا نستطيع أن نعامل الأسلوب كما نعامل الأرقام في عملية جمع حيث نستطيع أن نعزل الأرقام ونشخصها ، وإنما الأسلوب نسيج حي متداخل تعمل فيه قيم غامضة ، ويغلب ألا يمكن تشخيص صفة السحر والجمال فيه .

ومهما تكن ضخامة الظل الذي تلقيه هذه الصفة العامة للأسلوب فإن أسلوب علي محمود طه يملك طائفة من الخصائص العامة الواضحة التي تسلم

نفسها لمن يتأملها . وهذا هو الجزء العائم من مملكة الشاعر ، وأما البقية فهي تقوم تحت الماء في أعماق لا ينبغي لناقد أن يطمح إلى الوصول إليها . ولقد تأملنا هذا الجزء العائم طويلاً فاهتدينا إلى أن له ملامح عـامّة يمكن أن ندرجها تحت عناوين صغيرة ونبرزها ونوضح قيمتها الفنية وارتباطها بسواها من عناصر أسلوب الشاعر . وهذا ما نحاوله في هذا الفصل .

١ ـ ظاهرة الموسيقى

لعل الموسيقى أشهر ما عرف عن أسلوب علي محمود طه، فقد كان كل من كتب عن شعره دراسة أو تعليقاً ينتبه إلى أن في هذا الشعر قسطاً عالياً من النغم يرن رنيناً ملحوظاً . ولا نظنّه يخفى أن مقلدي علي محمود طه من الشعراء لم يصلوا إلى أكثر من التقليد الظاهري لموسيقاه، على تفاوت بينهم في نسب النجاح ، لأن أغلبية هؤلاء المقلدين وقعوا في وهم مؤداه أن السرّ الكامن وراء هذه الموسيقى هو الأوزان ذات النغم العالي مثل الرمل والخفيف ، والألفاظ ذات الشحنة الموسيقية مثل : « الكرنفال ـ سمار الليالي ـ عروس البحر ـ حلم الخيال ـ ذهبي الشعر ـ النشوة ـ الذكرى ونحو ذلك » ، ولذلك راحوا ينسجون على هذا المنسج ، مقلدين الوزن والألفاظ والشكل . وكان الفشل ينتظرهم في آخر الشوط ، فلم ينتجوا أكثر من تقليد مصطنع لا فن فيه ، واستعصت روح الموسيقى عليهم .

وقد شخص الدكتور شوقي ضيف ظاهرة الموسيقى في شعر عـلي محمود طه تشخيصاً بارعاً فقال : « .... بطنين ألفاظه الخلابة التي تستهوي قارئه برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها . وهذه هي أروع خصائصه فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية وهي جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق ولا استبطان في الاحساس وإنما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل

أشعاره بل ألفاظه تتوهج توهجاً،[1] وقد كنت أود لو حذف الكاتب كلمة «طنين» لأنها تلوح غير منسجمة مع الحديث عن موسيقى شاعر مصقول الذوق مثل علي محمود طه وقد وصفها الدكتور شوقي نفسه بأنها (أروع خصائصه). والطنين صوت مزعج يضايق السمع، ولعل الكاتب أثبت هذه اللفظة ليتحاشى بها تكرار كلمة (رنين).

والذي نطمح إليه في هذا الفصل أن نشخّص ولو جانباً من السر الذي يجعل شعر علي محمود طه «يتوهج هذا التوهج» الجميل. فبأية وسيلة استطاع الشاعر أن يرفع النغم في قصائده إلى هذا المستوى الذي جعل العصر يجمع على الإعجاب به؟ أو حقٌ ما يقال من أن سر موسيقاه هو الرنين الذي تملكه ألفاظ معيّنة؟ وإذا كان هذا الحكم صحيحاً فما بال مقلّديه لم يوفقوا في الإبداع مثله على كثرة ما حشدوا في قصائدهم الضعيفة من هذه الألفاظ الخلابة، وما بال شعرهم يخلو من «توهج» النغم الذي نجده في شعر استاذهم؟ ومذهبنا في الإجابة عن هذه الأسئلة أن موسيقى الشعر – وهي «خاصيّة رائعة» كما يصفها الدكتور شوقي ضيف – لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري. والواقع غير هذا، فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب، بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها وبما يبثه فيها من معان توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جوٍ يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة.

وأبرز ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه ما أسميه بظاهرة «التناغم الصوتي» وهي ظاهرة فنية لا أظن الشاعر كان ملتفتاً إليها رغم

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠ – ١٩٥٠ م) للدكتور شوقي ضيف (دار المعارف بمصر ١٩٥٧) ص ١٣٧.

قوة ظهورها في شعره، ولعله لو كان حياً وسمعنا نشير إليها لسُر ودهش من أن تقوم في شعره ظاهرة كاملة معقدة تجري منتظمة وكأنها قانون خفي يحكم، مع أنه لا يدري بها ولا يتكلفها. فإن في ذلك دلالة أكيدة على حس شعري مرهف تملكه الشاعر.

أما ما نقصده بتعبيرنا «التناغم الصوتي» فهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة. ولكي نوضح معنى هذا ننظر في قوله:

أنا الذي قدّستَ أحزانَــهُ

الشاعر الشاكي شقاء البشر (١)

فانه في الشطر الثاني من البيت يورد أربع كلمات يغلب عليهــا جميعاً حرف «الشين» ويحس القارىء المرهف أن لهذا الحرف تأثيراً خفياً لأنه يمنح البيت موسيقى كئيبة كأنها شكوى إنسانية رتيبة. ومثل هذا موجود بكثرة في شعر علي محمود طه، منه مثلاً قوله:

.... ونرقب منه النــدى والنوالا

مدائن كانت وراء الظنــون ترى النجم أقرب منها منالا (٢)

فكم نوناً في هذه الأشطر الثلاثة؟ إنها موجودة في عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد كبير عجيب، ولولا جمال الأشطر وكمال معناها وجوها لأغرانا سوء الظن بأن نعد الشاعر متصنعاً في حشد النونات. ولكننا نعرف شعر علي محمود طه وندرك أنه كلما تدفق وأبدع في رسم الجو والتعبير اتضحت ظاهرة «التناغم الصوتي» في شعره. وإنما يقل بروز

---

(١) الملاح التائه ص ٩١.

(٢) شرق وغرب ص ٧١

الظاهرة في قصائده الرديئة التي لا ينفعل لها كل الانفعال .

وهذه نمـــاذج أخرى للظاهرة ، فالبيت التالي يغلب عليه حرف الميم :

أنت مثوى الميلاد والموت يا بحـــــرُ ومثوى الهموم والأوصابِ(١)

كما يغلب حرف الدال على هذا :

يبدّلـــني قيـــداً بقيـــدٍ كأنّهُ مدى الدهر فيها مُبْدئي ومُعيدي (٢)

وعلى هذا البيت يغلب حرف اللام :

تعاليْ مثلَهُ نلهـــو بلثْمِ الورد والطّـــلّ (٣)

ويقول في «أغنية الجندول» من هذا اللون :

غير يوم لم يعد يذكره غيره

وقد غلب عليه حرف الياء وبرز جرسه كما برز حرف الطاء في هذا البيت الجميل :

ودّ الطغاةُ بكل مطلع كوكبٍ لو أطفأوه وأسقطوه رمادا (٤)

على أنه لا يصل دائماً إلى تحقيق مثل هذه الكثرة الغالبة من الحرف الواحد في البيت ، وإنما يصل في أكثر شعره إلى أن يجعل الكلمات المتجاورة تشترك في حرف على الأقل ومثال ذلك قوله :

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٧٧ .
(٢) شرق وغرب ص ٩٣ .
(٣) ليالي الملاح التائه ص ٧٤ .
(٤) شرق وغرب ص ١٣٥ .

أين من عينيّ هاتيك المجـــالي ؟   يا عروس البحر يا حلم الخيال [1]

إن هذا البيت جميلُ الموسيقى ، قوي التعبير ، وبه اشتهرت أغنية الجندول . وسر جماله أن الحروف تتجاوب بين كلماته تجاوباً خفياً دقيقاً فإن قوله «أين من عينيّ» يبرز الحرفان الياء الساكنة والنون ، يليه قوله : «هاتيك المجالي» وفيه تبرز الياء الممدودة . وتشترك «يا عروس البحر» بحرف الراء ، كما يبرز الحاء في قوله «البحر يا حلم» ومن ورائها حرف اللام الذي يرسل نغماً هادئاً مؤثراً . وهذا الاشتراك بحرف واحد أو أكثر بين الكلمات المتجاورة يحدث تموجاً في الصوت ويعطي تأثيراً موسيقيـاً مسكراً . فليس سر موسيقى البيت أن ألفاظه «رنانة» وحسب وإنما سره الآخر هذه الخاصية الصوتية الإضافية التي لا يحققها الا شاعر شديد رهافة السمع مثل علي محمود طه . ومثل هذا قوله :

وأذود عن عينيكِ ذكرى ليلـة   شابت ونجمِ شاحب الأضواء [2]

فان الكلمتين (أذود وذكرى) تشتركان بحرف الدال ويقوم بينهما حرف واسم أجنبيان . وتقابلهما الكلمتـــان (شابت وشاحب) اللتــان تشتركان بحرفين وبينهما حرف واسم أجنبيان . فهذا نموذج تتصادى فيه الحروف المتشابهة ولكن على تداخل فني معين . ومثله في التداخل والتشابك هذا البيت الجميل :

في عرضك الماضي ونبشك ماذوى   من ذكريات شبيبـة هوجاء [3]

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣ .

(٢) شرق وغرب ص ٦١ .

(٣) المصدر السابق ص ٦١ .

فإن الشين والباء يجمعان بين «نبشك» و«شبيبة»، والذال يجمع بين (ذوي وذكريات) والواو بين «ذوى وهوجاء» ذلك فضلاً عن الضاد في «عرضك الماضي».

وأحياناً يجعل الشاعر التناغم الصوتي في أحد الشطرين ويجعل في الشطر الأول كلمة أو أكثر تردد الصدى كمثل قوله:

قلتُ والليل بأعقـاب النهار   ألكِ الليلة في لحن وجـام (١)

فان اللام تحكم الشطر الثاني، وترددهـا في الشطر الأول الكلمتان الأوليان.

وفي أحيان كثيرة يجعل الشاعر التناغم بين كلمتين في البيت مثل قوله:

اذكري بين الكؤوس الذهبية (٢)

ولا نريد الإطالة في عرض النماذج فإن دواوين الشاعر تغص بها بحيث يتعثر الناظر بها. وذلك ينم عن أن منبع هذه الظاهرة أن الشاعر يتحسس جرس الكلمات، لأن خياله الشعري سمعي، فلا يملك إلا أن تتناغـم الحروف في شعره. فهي ظاهرة عفوية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يملكها شعره وتكاد تكون سببها الرئيسي.

على أن للموسيقى في شعر علي محمود طه أسباباً أخرى غير تناغـم الحروف، وأحد هذه الأسباب أن الحروف التي يكثر الشاعر من استعمالها

---

(١) شرق وغرب ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق ص ٥٩.

في شطر ما أو بيت تنسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه. ومثال ذلك قوله في قصيدة عنوانها «سؤال وجواب»:

قلوبٌ قاسياتٌ قنعتهــا وجوه شاعريّات نبيله [1]

فان حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف خشنٌ صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنها الشطر. أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الهاء والشين والنــون واللام، فضلاً عــن حروف المدّ الكثيرة في الشطر وخاصة في كلمة «شاعريات» وذلك يلائم معنى الرقة فيه. وإذن فإن بين المعنى وجرس الحروف تلاؤماً وتجانساً بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية، يحيط بها جوٌ من الايحاء الصوتي.

وهذا مثال ثان لهذه الظاهرة الفنية، نختاره من قصيدة عنوانها «ثلج ونار» وفيه تخاطب المتكلمة النار التي تحرق رسائلها:

ومن لي بزادكِ؟ لم يبق مــا يلوكُ لسانُكِ أو يعلكُ [2]

فان الحرف المسيطر في الشطر الثاني وجزء من الأول هــو حرف «اللام» وهو ينسجم مع صوت المضغ المتمثل في قولــه «يلوك لسانك أو يعلك» فكأنما نسمع فماً يمضغ بشراهة وسرعة وتبذل.

وآخر مثال نورده هذا البيت في وصف إنسان تاه في الصحراء ومات من العطش:

حرمته الصحراء ظلاً وريفاً في حواشي واحاتها النضرات [3]

(١) الشوق العائد ص ٦ .
(٢) الشوق العائد ص ٥٧ .
(٣) الملاح التائه ص ١١٦ .

وقد كرر فيه حرف الحاء في أربع كلمات ، والحاء حرف يصدر من الحلق وفيه إيحاء بالعطش الشديد لأنه قريب من الصوت الذي يصدر من العطشان المشرف على الموت من الظمأ . وقـد استعمل الشاعر حرف الحاء في بيت آخر من أبيات العطش :

ولكم أرمد الهجير جفـوني ورمتـني الحـرور باللفحات

ومهما يكن فإن توفيق علي محمود طه إلى التعبير اللاشعوري على مثل هذا المستوى يدل على رهافة سمعية واضحة تلوّن أسلوبه وتصبح من خصائصه .

• • •

وإلى جانب ظاهرة التناغم الصوتي ، ومشابهة الحرف للمعنى الغالب ، يملك شعر علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث ندرسها دراسة نقد وتقييم ، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقّادنا العرب القدماء بـ « المناسبة » ويعنون بها كما يقول عبد الغني النابلسي « الإتيـان بكلمات متزنات » [1] ومن ذلك قول عـلي محمود طـه في قصيدته (كأس الخيّام) [2] :

أوَ لا يغرب في نشوتـهِ شارب الغصّة في اليوم الأخير ؟
أوَ لا يمعـن في شهوتـه مسلم الجسم إلى الدود الحقير ؟

فانّه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوتـه) و(شارب

---

(١) كتاب (نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار) الشيخ عبد الغني النابلسي . مطبعة نهج الصواب دمشق سنة ١٢٩٩ هـ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٢٦ .

الغصة ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والدود الحقير). وهذه المناسبة تضفي نغماً ظاهرياً على الشعر. وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة منها مثلاً هذا البيت المشهور:

بين كأس يتشهّى الكرم خمره وحبيب يتمنى الكأس ثغره [1]

والمناسبة بن يتشهّى ويتمنى ظاهرة وكذلك بين (الكرم والكأس) و(خمره وثغره). ومنها أيضاً قوله في قصيدة «القمر العاشق»:

وكيف تسوّر الشوك وكيف تسلّق الغصنا ؟

وقوله منها:

فإن لضوئه قلباً وإن لسحره جفناً [2]

وفي هذه النماذج كانت المناسبة عالية كل العلو، وقد يستعملها الشاعر على صورة أقل بروزاً كما في قوله:

هتف البشير فماجت أعصرٌ وتلفتت أمم و دارت، أنجم [3]

ومن هذا ثلاثة أبيات متوالية جاءت في قصيدة له:

وفي شعب الوادي وفوق جباله عصيٌّ نبيٍّ أو تهاويل ساحرِ
صوامع رهبانٍ محاريب سجّدٍ هياكل أربابٍ عروش قياصر

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٢ .
(٣) المصدر السابق ص ٥٩ .

سرى الشعر في باحاتها روح ناسكٍ   وترديد أنفاسٍ ونجوى ضمائر [1]

وقد بالغ الشاعر في المناسبة في هذه الأبيات إلى درجة الرتابة المملة، وقد يقع في مثل هذه المبالغة أحياناً فيفقد شعره طراوته وجماله ويغرق في اللفظية، ومن ذلك قوله:

وصفنا لك الشعر حبّ الصبا   وشدو الأماني وشجو الذكر
وجئنا إليك بملك الهـــوى   وعرش القلوب وحكم القدر [2]

وسر ضيقنا بهذه النماذج أن الفكر والصور محشودة فيها أكثر ممـا يصح قبوله: حب الصبا وشدو الأماني وشجو الذكر وملك الهوى وعرش القلوب وحكم القدر. وكان ذلك أشد في النموذج الأول الذي جاءت فيه عصي نبي وتهاويل ساحر وصوامع رهبان ومحاريب سجّد وهياكل أرباب وعروش قياصر وروح ناسك وترديد أنفاس ونجـوى ضمائر. وكل هذا يثقل الأبيات بالرتابة ويحشد فيها أشياء كثيرة يتعب الذهن من التنقل بينها. وليس سبب الرتابة هنا أن الشاعر جمع فقرات قصيرة متتالية بعدد كبير وحسب، وإنما السبب أيضاً أن المعنى الذي تنتهي إليه الفقرات واحد فهي كلها تريد إضفاء معنىً روحاني مثل النبوة والسحر والرهبنة والنسك والربوبية. أما القياصر فلعل ما يراه علي محمود طه فيهم مـن الروحانية ينبع من رهبة القدم وجلال الزمن الذي يحف بهم.

وإنما يتحسن هذا اللون من المناسبة عندما تأتي الفقرات بمعنى جديد فيكسر ذلك رتابتها، ومن ذلك قوله:

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٩ — ١٠٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٠ .

أرى طيف معشوق أرى روح عاشق
أرى حُلْم أجيالٍ أرى وجه شاعر [1]

وفيه يصف حافظ إبراهيم بأنه «معشوق» وبذلك يجعل الجمهور يحبه، ثم يصفه بأنه «عاشق» وبذلك يمنحه الحماسة والروحانية، ثم يصفه بأنه «حلم أجيال» وبذلك يعطيه صفة العظمة والسعة، ثم يصفه بأنه «شاعر» وبذلك يثبت له الشاعرية بكل أبعادها. فالمناسبة هنا ناجحة، وقد كسر تكرار كلمة (أرى) رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت إليها الذهن أكثر مما كان يلتفت لو أنه قال: «أرى طيف معشوق وروح عاشق وحلم أجيال ووجه شاعر».

ومن صور المناسبة الجميلة قوله:

له مذاق له لـــون له أرج خمر أباريقها شتّى وأثمار [2]

وقد كرر فيه كلمة «له» ونوع ما بعدها وبذلك نبّه إلى ما بعد اللفظ المكرر تنبيهاً قوياً، فلولا هذا التكرار لضاعت كلمتا (لون) و(أرج) بينما أعطى التكرار لكلٍّ منهما قوة الكلمة الأولى.

ومن وسائل علي محمود طه في إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما في النموذجين السابقين وكما في قوله:

آه هيهات أن يعـــود ولو أف نيتُ عمري تحرّقــاً وولوعا
آه هيهات أن يعـــود ولو ذو بتُ قلبي صبابــة ودموعا [3]

(1) ليالي الملاح التائه ص ٩٧.
(2) شرق وغرب ص ١٤.
(3) الشوق العائد ص ٨.

وفيه التكرار لجملة «آه هيهات أن يعود ولو» والمناسبة بين بقية البيتين . وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة ، لأنّ ما بعد العبارة المكررة عبارتان تجمعهما « المناسبة» وإن اختلف معناهما . وهذه هي الصورة المقبولة في المناسبة وفي التكرار . وأما مـــا لا يقبل فهو أن يناسب الشاعر بين عبارتين معناهما واحـــد ، فان ذلك يسمُ الشعر باللفظية والتصنّع [1] ومن هذا النوع الرديء من المناسبة قوله :

يا طول ما نغمت للصخر أنّاتي وشدّ ما رجّعت للموج آهاتي [2]

إن في هذا البيت رتابة ظاهرة سببها أن المناسبة مصحوبة بالترادف في المعنى ، فإن قوله « يا طول ما» مرادف لقوله «وشدّ ما» فلا فرق هنا بين الطول والشدّة ما دام كلاهما يسبب الألم للعـــاشق . ثم إن « نغمت» أو« رجّعت» في معنىً واحد وكذلك «آهاتي وأنّاتي» . أمـــا الصخر والموج فمع أنهما مختلفان فإنهما كليهما يرمزان إلى البحر في هذا الموضع أو إلى الطبيعة . وعلى ذلك ماذا تكون الفائدة البيانية من الشطر الثاني؟ ألا يؤدي الشطر الأول المعنى كاملاً ؟.

ومن وسائل الشاعر في إحداث الموسيقى استعماله للجناس في مثل قوله في قصيدة (الطريد) :

إلى أين تمضي أيهـــا التائه الخُطَى
يساريك برقٌ أو يباريك عاصف[3]

---

(1) لم يشترط بلاغيونا القدماء هذا الشرط ، ولكن روح عصرنا تملي علي أن أشترطه بسبب ضيقنا اليوم بالمترادفات .

(2) الملاح التائه ص ١٣٤ .

(3) الملاح التائه ص ١٧٨ .

فان الفرق بين (يساري) و(يباري) حرف واحد فقط.

ومن صور الجناس في شعره المشهور قوله:

موكب الغيـــد وعيد الكرنفال (١)

حيث (الغيد) و (عيد) تتجاوران. ومثل ذلك قوله:

وشدو الأماني وشجو الذكر (٢)

ومن الجناس الجميل المتميّز ما ورد في قصيدته الطويلة ذات الشكل المسرحي «أرواح وأشباح» فقد جاء فيها هذا البيت يعاتب الشاعر فيـــه حبيبته:

لقد كان راعيكِ المجتبــى فأصبح راميكِ المتّهــم (٣)

فالجناس بين (راعي) و(رامي) بارع جميل. ونحسب أن علي محمود طه كان يلتمس هذا الجناس التماساً وإن كنّا لا نجده يغرب في ذلك، وإلا فإن كثرته في شعره لا يمكن أن توجد بمحض المصادفة.

وآخر ما نستشهد به من أمثلة الجناس بيت ثانٍ من «أرواح وأشباح» فيه جناسان اثنان:

بألوانه الحمر جمر الغضـــا وفي نفحها لفحات العذاب (٤)

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣.
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٨٠.
(٣) أرواح وأشباح ص ٦٠.
(٤) أرواح وأشباح ص ٤٣.

وقد يستعمل أحياناً جناس القلب فيقول :

أرى حلفاء الأمس لم يحفلوا بـه   وما زال من خلف الوعود يعاني [1]

فإن بين «حلفاء» و«يحفلوا» جناس القلب وهو الذي يشتمل كل ركن من ركنيه على حروف الآخر مخالفة الواحد للثاني في الترتيب. أما كلمة «خلف» ففيها الجناس المصحف مع كلمة «حلفاء» وهذا الجناس على شيء من التعقيد والتصنع ، والبيت على كل حال ليس عـالي القيمة بالمعنى الفني. وهو من قصيدة نظمها الشاعر في آخر حياته حين كـان مريضاً.

وآخر ما نحب أن نشير إليه من وسائـل الشاعر في إحـداث النغم الظاهر استعماله لما يسمى في علم البديع «برد العجز على الصدر» ومنه قوله :

طافوا بساحتك الكريمـة فيلقـاً   يحدوه من آمال مصر فيلقُ [2]

وقوله :

صدف الفؤاد عن الشباب ولهـوه   ومضى عن الأحباب غير صدوف[3]

فإن «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرار لكلمة مرت في الشطر الأول ، وهذا التكرار يحدث نغماً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت على أن البيتين كليهما لا يخلوّان من تصنع وخاصة الثاني.

---

(١) شرق وغرب ص ١١٩ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٦٩ .
(٣) الملاح التائه ص ١٨٩ .

٢ – الصورة الشعرية

من صفات أسلوب علي محمود طه أنه لا يستعمل الصور إلا نادراً. وقد يلوح أن خلوّ القصيدة من الصور يعريها ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها. غير أننا سرعان ما نلاحظ أنّ خلوّ شعر علي محمود طه من الصور لم يسيء إليه بشيء، لأنه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة. وسبب هذا أن الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالإشعاع والإيحاء والفتنة وبذلك يغطي نقص الصور. وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر جوّ وليس شاعر صور. وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السيّاب الذين هم شعراء صور لا شعراء جوّ وقلّما يصلون إلى خلق الجوّ الخصب الذي يضفي بصمته المعاني على القصيدة.

على أن حكمنا بـأن الشاعر لا يستعمل الصور لا يعني أن الصورة معدومة في شعره، وإنما نجد في بعض قصائده صوراً مثل هذه :

وعلى شاطىء الغدير ورودٌ   أغمضتْ عينها لمطلعِ فجر [1]

وهي على بساطة عناصرها ويسر تركيبها صورة جميلة يشرق فيها الفجر على ورود مغمضة الأعين تنمو على شاطىء الغدير. وعنصر هذه الصورة المهم هو «تشخيص» الورود بجعلها كائنات حيّة لها «عيون».

ومن الصور الحيّة التي لا ينساها القارىء فيما نظنّ هذه :

عندما ظلّلني الـوادي مسـاءً   كان طيف في الدجى يجلس قربي
في يديه زهـرة تقطر مـاء   عرفت عيني بها أدمع قلبي [2]

(١) الملاح التائه ص ١١ .
(٢) الملاح التائه ص ٢٦ .

وفيها جعل « القلب » زهرة تقطر دموعاً ، وهي صورة لها أعماق رمزية إلى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص . وهي تتميز فوق ذلك بأنها حيّة كل الحياة . فالطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء .

ونكاد لروعة التصوير نرى الطيف نحيفاً شاعرياً يجلس حاملاً هذه الزهرة السحرية ، والوادي من حوله تخفق فيه الظلال في مساء شعري من أماسي علي محمود طه .

والحق أن صور الشاعر القليلة تتصف كلها بفورة حياة دافقة تجعلها تنبض . والغالب أن الجزء الأهم في حياة هذه الصور يستند إلى الخيـــال البصري – كما في الصورتين اللتين مثّلنا بهما ، ففي الصورة الأولى رأينا مساء وظلالاً في واد وشاعراً وعاشقاً يجلس قربه طيف في يديه زهرة تقطر ماء . وهذه صورة ثالثة يتجسد فيها هذا الخيال البصري في روعـــة أكبر ، من قصيدة « مصرع الربان » :

نزلنا البحـــر قبراً حين ضمكما ... رفت عليه من المرجـــان أشجار
نام الحبيبـــان في مثـــواه واتّسدا ... جنباً لجنب فلا ذلّ ولا عارُ (۱)

فما أجمل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر . وتصبح الصورة أحفل بالحيـــاة وأعمق حين نميز شخصية « الحبيبة » التي تنام إلى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست إلا البارجة الغريقة التي لا حبيبة للربان سواها . ورفيف أشجار المرجان واضح في الصورة وهو يمنحها حركة كما يلمسها بلون حار من حمرة المرجان يزود الصورة به خيالنا وإن لم يذكره الشاعر .

---

(۱) ليالي الملاح التائه ص ۳۳ .

ومن هذه الصور الغنية بالخيال البصري قوله :

هذي البحيرة وسنى حلم ليلتها لما تفق منه شطآن وأغوار
والصبح في مهده الشرقيّ ما رُفعت عن ورده من نسيج الغيم أستار [1]

وهي صورة ذات حظ عال من الخيال ، حيث نرى الطفل نائماً في مهده عند مشرق الشمس ، وعلى هذا المهد أستار من الغيوم تحجب وروده عن النظر . وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر المسدلة على ذلك الوجه الأبيض الجميل .

ولكن صور علي محمود طه لا تكون دائماً على هذا المستوى من الحيوية وإنما يأتي بعضها ميتاً لا حياة فيه . ولنأت بمثال لهذا . يقول في مرثيته لشوقي :

لم يَرُعني من جانب النيل إلا كرمة فوقها ترفُّ غمامه
تحت ساجي ظلالها زهرة تبـ ـكي وفي فرعها تنوح حمامه [2]

إن كل ما في هذه الصورة مثبت جامد وكأنه مرسوم رسماً رديئاً على واحد من تلك الصور المصطنعة الصارخة مما يرسم الرسامون المحترفون على (أرصفة) الشوارع . ولنتأمل عناصر الصورة عن قرب . لدينا أولاً الفعل المبالغ فيه «لم يَرُعني» وهو يعطينا وعداً بشيء مخيف أو مثير فلا تفي الكرمة التي ترف فوقها الغمامة بذلك الوعد لأنها لا تخيف ولا تثير . أما الكرمة نفسها ، والغمامة ترف عليها فإنها تضع أمامنا مشهداً مصطنعاً

(١) شرق وغرب ص ٩ .
(٢) الملاح التائه ص ١٦٧ .

وهي صورة مبنية على التشبيه ، ومثل هذه :

مدّ طير المساء فيه جناحـاً كشراع في لجّة من عقيق [١]

والصورة الأولى تصف البحر ورماله التي تطمس فيها الآثـار كما تطمس حروف كتاب قديم . والثانية تصف الغروب فتجعل جناح الطائر الأبيض المحلق في حمرة الأفق « شراعاً في لجة من عقيق » وهي صورة رائعة الحسن يطغى عليها اللون والضوء .

ونادراً ما يقع علي محمود طه في تشبيه المحسوس بالمعنوي مثل قوله :

ودجىً كالسّخْط من بعد الرضى [٢]

لأن أغلب صوره كما أسلفنا تقوم على الخيال البصري .

٣ ـ اللفظة الحيّة

من ملامح أسلوب علي محمود طه أنه يحسن العثور على الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع بحيث لو رفعنا هـذه الكلمة وغيرناها بشيء يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيراً من سعته وقوته وضاع الجوّ في القصيدة . فمن هذه الألفاظ المفتاحية كلمة (علقت) في البيت التالي :

رمقٌ ذاكَ من أشعّةِ شمسٍ علقت في غروبها بالصخورِ [٣]

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٨٢ .
(٢) الشوق العائد ص ٨٧ .
(٣) الملاح التائه ص ١٤٦ .

فان لفظة «علقت» فيه توحي بأن للشمس أذيالاً فضفاضة من الأشعة تسحبها وراءها حين تغرب بحيث يجوز أن يعلق منها شعاع بالصخور. كما توحي بأن أردية الشمس الفضفاضة هذه، إنما علقت بالصخور لأن الشمس كانت تسرع راكضة إلى الغرب، فلم يعق موكبها إلا هـذا الشعاع «العالق». وإنها لصورة بديعة الجمال، قوامها اللفظة المفتاحيـة «علقت» فلو قال الشاعر في مكانها «عثرت» أو «وقعت» أو سواها لخسر المعنى خسارة فادحة، لا بـل لانهارت الصورة الجملة وذهب أسرهـا.

ومن أمثلة قدرة علي محمود طه على اقتناص اللفظة الحيّة ووصفها في مكانها من بناء البيت قوله:

آوي إلى جنبات الصخر منفرداً أبكي لأمسية مرّت وليلاتِ [1]

وفيه تنهض كلمة «آوي» بالإيحاء الواسع لأنها تشعر بمفردهـا بأن الشاعر يلجأ إلى جنبات الصخر هارباً من حرّ آلام يحسها وضيق يهرب منه. وسر قوة المعنى أن كلمة «يأوي» تشعر ببلوغ الراحة والأمن، لأن الإنسان إنما يأوي إلى المأوى التماساً للسلام والطمأنينة والدفء بعد التعب والخوف والتجوال. فاذا كان الشاعر يأوي إلى «جنبات الصخر منفرداً» أوحى ذلك بأن ما قبل هذا الإيواء كان أشد منه وأقسى بحيث يعتبر جنبات الصخر ملجأ ومستقراً. وما الذي هو أشد من جنبات الصخر إلا الضنك والأسى؟ إن هذه المعاني كلها إيحاءات غير صريحة تشعها لفظة «آوي» فلو كان قال مكانها «أجلس» مثلاً لضاعت كلها وعري المعنى من ظلاله.

إن هذه الألفاظ المفتاحية المعبّرة هي التي تميز الشعر عن النثر ففيها يركز

(١) الملاح التائه ص ١٣٤.

الشاعر معاني كبيرة في أقلّ ما يمكن من الألفاظ مستغلاً كل ما تمنحه الكلمات من ظلال ومعانٍ خفيّة، وهذا منطقيّ لأن الناثر يستطيع أن يبسط أفكاره في أي عدد يختاره من الصفحات بينما يقتضي الشعر الجميل أن يكون مركزاً مضغوطاً في أقلّ ما يمكن من الكلمات ، وبذلك يلجأ إلى استغلال قدرة اللغة على الإشعاع والإيحاء وإضفاء الظلال والألوان . وليس ما يسمّى بالنثرية في الشعر إلا خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفيّ الحيّ الذي يرقرقه الشاعر في الألفاظ . لأن الشعر النثريّ هو الكلام المنظوم الذي لا تشعّ ألفاظُهُ المعانيَ الجانبية ولا ترسم جوّاً . بخلاف هذا البيت لعلي محمود طه في قصيدته الرائعة في تحية بطولة طارق بن زياد :

ومن الفتى الجبار تحت شراعها   متربصاً بالمــوج والأنواء [1]

وفيه تقف كلمة « متربصاً » مشعّة هذا الإشعاع الذي نتحدث عنه معوّضة عن كلمات كثيرة . فإنّ « التربص » يشير إلى المراقبة الملحّة التي لا تغفل،مع التأهّب المتصل للهجوم . فإذا جعل الشاعر هدف هذا التربص هو « الموج » بكل ما له من قوة قاهرة مخيفة و (الأنواء) بكل ما فيها من جنون وتدمير ، كان في ذلك إشعار ببطولة هذا المتربص العظيم وجلده وإيمانه . فلو قال الشاعر في مكان « متربصاً » « مراقباً » أو سواها لانهار بناء البيت وأصبح المعنى عادياً .

ونكتفي من نماذج اللفظة الحية عند علي محمود طه بهذا . وفي وسع القارىء أن يقع منها على صور كثيرة في شعره ، فهو بارع في التقاطها ، وذلك جزء من مقدرته على رسم الجو وتشخيص الصورة .

---

(١) زهر وخمر ص ٣٩ .

٤ — الرمز

لا يخلو شعر علي محمود طه من قصائد استعمل فيها الرموز لتدلّ على معان لم يصرّح بها كما تدلّنا قصائده « التمثال » و « العشاق الثلاثة » و « امرأة وشيطان » و « عاشق الزهر » و « النشيد » . ونحب قبل أن نخوض في تفصيلات هذه القصائد أن نشير إلى أن رمزية شاعرنا هذه لا تضعه بين أتباع المذهب الرمزيّ الذي عرفته فرنسا ومن ثم أوروبا كلها في القرن التاسع عشر . وإنما يرمز علي محمود طه كما يرمز الشاعر العربيّ ، بالمعنى الحرفيّ لكلمة « رمز » . فالرمز تلميح إلى الأشياء وربما إفصاح ، وهو يمنح القصيدة أعماقاً تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال . وأما سمات المذهب الرمزي في الغرب فيحسبنا أن نستعرضها استعراضاً عاجلاً ، لكي نتبيّن أن شعر علي محمود طه يخلو منها خلوّاً تامّاً تقريباً .

أما الغموض في التعبير مما هو صفة ظاهرة عند الرمزيين فإن علي محمود طه أبعد ما يكون عنه ، لأنه مثال الوضوح والبساطة في شعره . لا بل إن الوضوح يكاد يكون صفة علي محمود طه المعروفة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقرّاء . إننا لا نجد في شعره أية عناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس ، ولا بالغوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي مما يلتمسه دعاة الرمزيّة اليأساً ، فذلك عالم لم يصفه شاعرنا ولا اجتاز عتبته . يضاف إلى ذلك أنه لم يعبأ بموضوعات التحليل النفسيّ ومدارسه الحديثة المعقدة مما يحبه شعراء الرمزيّة المعاصرون ، وإذا كانت في شعره نزعة صوفيّة فإنها تحدّرت إليه من النزعة العربية الدارجة في هذا الاتجاه . وقد يكون أهم من كل هذا ، من ملامح الرمزية التي يفتقدها علي محمود طه ، أنه لا يصوّر مشاعره على طريقة بودلير المعروفة بنظرية العلاقات ، فلا نجـد في شعره مزجـاً للون والصوت ، أو اللمس والشمّ ، أو النظر والحرارة ، أو العطر والخضرة ، فإن هذه ظاهرة رمزية لم يعرفها شعره، وإنما تكثر في شعر نزار قباني وسعيد

عقل فيقول الأول « هنيهة زرقاء » فيصف الزمن وهو غير حسّي بالزرقة وهي حسّية ، ويقول « أصفر الهمس » فيصف الصوت باللون ، ويقول « عطور سوداء » وفيه تمتزج حاسة الشمّ بحاسّة البصر ونحو ذلك مما لا أثر له في شعر علي محمود طه . ولو مضينا نستعرض سائر ملامح الرمزية الحديثة لزدنا يقيناً بأن شاعرنا ليس رمزياً ، وإنما الرمز لديه أسلوب شعريّ يتصل بالمعنى العربيّ للكلمة ، لا أكثر .

والقصائد الرمزيّة التي نظمها الشاعر تنتمي جميعاً إلى شعره الجيّد ، وإن كان بعضها مثل « التمثال » يرتفع إلى ذروة عالية من الشعرية والعمق والجمال ، بينما تهبط قصيدة « العشاق الثلاثة » في صيغتها درجة عن خيرة قصائده . وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له ، هي أنه يكشف رموز قصائده بتعليق نثريّ يكتبه في مقدمة القصيدة ، وكأنه يخشى ألاّ يدرك القارىء حقيقة الرمز فيسرع إلى كشفه له . والواقع أن ذلك ينتقص من جمالية الرمز ويسدّ على القارىء أبواب الخيال . وكان الأجمل به أن يقدّم القصيدة لتتحدث عن نفسها وتلهم القارىء الواحد ما لا تلهمه سواه ، وبذلك تتسع آفاقها اتساع الشعر الرمزيّ .

أما قصيدة « العشاق الثلاثة » فقد كتب عليها هذا الإهداء : « إلى أدعياء الحكمة والمعرفة » وبهذا عرفنا أن العشاق المزيفين يمثلون رموزاً لا حقيقة لها . والقصة التي تقدمها القصيدة طريفة عميقة ، وقد كان يمكن للشاعر — لو بذل الجهد — أن يصوغها في شعر عظيم من خيرة شعره ، وإنما قعد به — في رأينا — الوزن الذي اختاره لها وهو البحر الطويل الذي تجري تفعيلات الشطر فيه كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهي تفعيلات ذات بطء وتثاقل واسترسال فلا تصلح لأن تستعمل

– وهي في ترتيبها هذا – في قصيدة يدور فيها حوار ، حيث يحتاج السياق إلى تغيّر النبرة ، والوقوف عند آخر المعنى ولو لم ينته الشطر . إن انثيال البحر الطويل وتماسك تفعيلاته التي يأخذ بعضها برقبة بعض ، كل ذلك يجعل من الصعب أن يقف الشاعر قبل نهاية الشطر وربما البيت ، وذلك يجعل الحوار الطبيعي شبه مستحيل . يضاف إلى ذلك أن عروض الشطر الأول وتديّة (مفاعلن) ، أقصد أنها تنتهي بوتد . والوتد – في رأينا – قاس صلد لا يمكن تخطيه وإنما يتحتّم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده ، وإلا فإنه إذا انتهى في منتصف كلمة قطعها إلى كلمتين بالضرورة ، ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع . ولقد كان الأجدر أن يستعمل الشاعر في القصيدة وزناً من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة كالمتقارب والرمل والكامل فإن وحدة التفعيلة فيها مما يُسهّل السرد ويُضفي نغمة شعرية على السياق ويُلوّن الأحداث .

ولقد سبق أن درسنا الرموز التي استعملها الشاعر في هذه القصيدة في باب « القصائد الفكرية » من هذا الكتاب ، فنرجو القارىء أن يرجع إليها هناك . وإنما نحبّ أن نضيف الآن أن علي محمود طه لم يقصد أن يكون الرمز ، في هذه القصيدة ، تفريعياً : أي أن يمثل كل نوع منه فرعاً من المعنى بحيث يمكن تفسيره تفسيراً كاملاً . وإنما أراد المعنى العامّ من الرمز (وهو ادعاء حب الحكمة) دون أن يصدق كل جزء منه على جزء من المعنى . وسبب ذلك فيما نرى أن الشاعر انساق مع القصة فراح يصوّر عواطف أشخاصها وخيبة المعشوق « القمر » فيهم ، وبذلك خرج قليلاً عن متطلبات الرمز وزاد عليها بما أملته طبيعة الفنان من استطرادات .

وقصيدة (التمثال) صورة ثانية للموضوع الرمزيّ عند الشاعر ، وفيها يصف « تمثالاً » صنعه وجمع له من الحلى والزينة والفنّ ما يصفه في القصيدة وصفاً جميلاً بارعاً . وحين ينتهي الصانع من عمله يقيم منتظراً أن تدبّ

الحياة في تمثاله ، ولكنّ الانتظار يطول ، والحياة تمضي إلى مغربها ، ويصبح الشاعر كهلاً . وعند هذا تزأر العواصف وتتحدر السيول فتحطم التمثال ويطلع على الفنان المصعوق اليائس ضحىً حزين يراه وقد فقد أمله وبات ينتظر الموت . ويرمز الشاعر بالتمثال – كما يخبرنا نثراً – إلى « الأمل الإنسانيّ » الذي ينتهي في نظره إلى الخيبة الكاملة . ولا أظننا نحتاج إلى الإشارة إلى ما في هذه القصيدة من نظرة كالحة إلى الحياة تحمل التشاؤم واليأس . هذا وقد سبق لي أن درست هذه القصيدة دراسة تحليلية مفصلة في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » فمن شاء التفصيل رجع إليها هناك [1] وهي على كل حال من أجمل شعر الشاعر وأكمله .

ومن شعره الرمزيّ قصيدته « النشيد » وهي التي يخرج فيها إلى الوادي ويجلس في « ظلاله » وعند ذلك يكتشف أن قربه طيفاً جالساً يحمل في يديه زهرة تقطر ماء . فقد رمز الشاعر بالطيف إلى عاطفة الحبّ مشيراً بالرمز إلى أن هذه العاطفة تلازمه بحيث باتت تتبعه في غدواته وروحاته ولا تفارقه قط . والرمز في هذه القصيدة جميل يملك الحيويّة والأصالة . غير أن الشاعر لم يستطع أن يحافظ على مستوى التعبير في القصيدة ، فضعفت في آخرها إلى درجة الركاكة والإبهام . ولعله نظمها وهو في بداية حياته الشعرية .

وآخر قصيدة رمزية نحب أن نقف عندها قصيدة « امرأة وشيطان » وهي تعرض ، في صورتها الظاهرة ، قصة غانية لها شباب خالد وحسن لا يهرم ولا يموت ، وسطوة على عشاقها ، وكان دأب هذه الغانية أن تسحر كل رجل تحبّه فتحوّله إلى وردة في أصيص من ذهب . وفي الأماسي تطلق أحباءها المسحورين من سجونهم وتغرق معهم في رقص حسّي عنيف وطعام وشراب ولهو . وتبقى الغانية على هذا حتى يمرّ الشيطان بمأواها . فيقطف الورد المسحور

(١) قضايا الشعر المعاصر المؤلفة .

وبذلك يرتدّ العشاق إلى صورهم الآدمية وينجون بأجسامهم وقلوبهم إلى خارج مملكة الساحرة . ثم يقيم الشيطان حلفاً من الصداقة والحب مع الغانية . وترمز الغانية إلى « الدنيا » الجميلة التي لا تشيخ ولا تبلى ، كما يرمز عشاقها إلى البشر الذين يحبون الحياة وينخدعون بابتسامتها وتألقها جيلاً بعد جيل ، والتحالف بين الدنيا والشيطان رمز للشرّ الكامن في طبيعة الحياة . وهنا أيضاً ينبغي لنا أن نلاحظ أن نظرة الشاعر سوداء قاتمة وأنه ينتهي إلى التشاؤم . وقد كشف الشاعر القارىء سرّ الرموز في القصيدة بأن أثبت في أولها هذا البيت لأبي العلاء المعرّي :

لحاكِ الله يا دنيـــا خلوبـــاً فأنت الغـــادة البكر العجـــوز

ولسوف ندرس القيمة الفنية لهذه القصيدة في بعض الفصول القادمة .

٥ ــ الضوء واللون

يتصف شعر علي محمود طه بأنه يحتوي على مقدار كبير من الضياء ينير جوانبه ويلقي عليها الظلال والألوان . وقد يكون هذا الوضح المشرق الباهر الذي يغمر قصائده أحد مظاهر السمة الضاحكة في شعره وهي التي تحبّبه إلى كثير من القرّاء . وعلي محمود طه فنان يُحْسن توزيع الظل والظلام والضوء والألق على درجاتها في أرجاء العوالم الشعرية التي يرسمها . وقلما تخلو قصيدة له من الضوء واللون وإن كان التلوين لم يشغله كثيراً بحيث يبرز في شعره بروزاً ملحوظاً . وإنما يغلب على عالمه اللونان الأبيض والأسود في درجاتهما المختلفة . وليس معنى هذا أنه لم يستعمل الألوان وإنما يعني أن استعماله لها محدود . ومن أبياته التي يقطر اللون من كلماتها قوله :

يا ربّ زاهية الأصيل أحالها أفقاً أجمّ وبلجـــة حمـــراء

وكأنما طوت السماء ونشرت لهباً وفجرت الصخور دماء [1]

وهي صورة جميلة حسية إلى درجة العنف ويغلب عليها اللون الأحمر المتمثل في « اللهب » و « الدماء » في مقابل « اللجة الحمراء » ولا يختم الشاعر هذه القصيدة الحسية إلا باللون الأبيض الهادىء :

وتسمّعي لحن الخيال وأفردي لي فوق مائك صخرة بيضـاء

ومن قصائده التي تبرز قدرته الرائعة على التصوير بالضوء والظل قصيدته الجميلة « الموسيقية العمياء » وقد نظمها في فتاة عمياء تعزف على القيثار . ويبدو أن الظلام الذي تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء علـى قلبه الرقيق جراحاً مؤلمة ، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجي الفتاة ولذلك نجده يحشد في أول مقاطع القصيدة كثيراً من الضوء :

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب الفـضي
إذا ما أنّتِ الريـــح وجاش البرق بالومــض
إذا ما فتح الفجــر عيون النرجس الغـضّ
بكيت لزهرة تبكـــي بدمعٍ غـير مرفــض

زواهـا الدهر لم تسعد مـن الإشراق باللمـــح
عـلى جفنيـن ظمآنـيـن للأنــداء والصبـــح
أمهـد النـور ما لليل قـد لفـك في جنـح ؟
أضيء في خاطـر الدنيا وواري سناك في جـرحي [2]

(1) ليالي الملاح التائه : قصيدة « الشواطىء المصرية » ص ٧٧ .
(2) ليالي الملاح التائه ص ١٠٨ .

إن كمية النور في هاتين المقطوعتين كبيرة حقاً فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان في الضياء الغامر . فالشعاع والفضة ووهض البرق والفجر وعيون النرجس الأبيض والإشراق والصبح ومهد النور كل هذا الإشراق الدافق قد نثر لكي يكون نقيض « جنح الليل » الذي يأتي نجأة في البيت السابع حابساً الفتاة في سجنه الأسود. وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائعاً بحيث أعطى عمى الفتاة قوة ووضوحاً .

وفي القصيدة ، غير هذا ، كثير من الضوء والظلال لن نقف عنده ولمن شاء أن يرجع إلى النص وإنما سنكتفي بالإشارة إلى هذين البيتين الجميلين :

وهزّني النجم إشفاقاً لنجم غير وقّاد	لعل اللحن يستدني شعاع الرحمة الهادي

وفيه تعارض شديد بين « النجم » بضوئه الغامر وهذا « النجم غير الوقاد » حيث توحي كلمة « غير وقاد » بسواد قاتم وهو تشبيه بديع يشخص جمال الفتاة فهي نجم ، ويشخص عماها فهي بلا ضياء ينير لها . ثم يأتي منبع من الضوء كأنما ليعزي الفتاة العمياء وينتشلها من أساها وهو « شعاع الرحمة » وفيه نور معنوي لا يقل جمالاً عن نور النجوم الوقادة : ولا ريب في أن هذه القصيدة نفسها بعض أشعة الرحمة الهادية التي تتدفق على الفتاة الكفيفة البصر .

ومن قصائد الشاعر ذات الإضاءة الموفقة قصيدة جميلة في تحية بطولة « طارق بن زياد » فاتح الأندلس . وهذه القصيدة مرسومة على خلفية من زرقة البحر الأبيض المتوسط عني الشاعر بإبرازها في أول فرصة سنحت له فقال مخاطباً الفاتح :

يا ابن القباب الحمر ويحك من رمى   بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟[1]

وقد وزع الشاعر الضياء والظلام على أبيات قصيدته بحسب حاجة الجوّ وأول ما يطالعنا في هذا الباب مطلع القصيدة :

أشباح جنّ فوق صدر الماء   تهفو بأجنحة من الظلماء

فإن قوله « أجنحة من الظلماء » تعطينا سواد الليل لكي تستثير في نفوسنا معنى من الغموض والرهبة والتساؤل عن سر هذه الأشباح المقنّعة بالظلماء . وعندما يذكر الشاعر إفريقية يجعلها « سمراء » ويقيم بإزاء هذه « السمرة » لون النجوم (أي البياض) في تعارض رائع الجمال فيقول عن طارق :

وينيل ضوء النجم عالي جبهة   من وسم أفريقيـة السمراء

وكأنه يريد أن يرفع عن « السمرة » العربية معنى السواد فلا يرضى لها بأقلّ من مستوى النجوم حيث يجتمع العلوّ العظيم والضوء العظيم . وفي البيت التالي يرش الشاعر على سمرة طارق بن زياد (ذهباً) من (بوتقة السنا) ويسمّيه « لون الصحراء » في مزيج جميل من الضوء واللون . وعلى جوانب البحر الأزرق يرسم الشواطىء « بنخيلها وضفافها الخضراء » . ولنرقب الضياء والألوان وازدحامها المذهل في هذه الأبيات :

يا ابن القباب الحمر ويحك من رمى   بك فوق هذي اللجّة الزرقاء؟
تغزو بعينيك الفضاء وخلفـه   أفق من الأحلام والأضواء
جزر منوّرة الثغـور كأنها   قطرات ضوء في حفاف إناء

---

(1) شرق وغرب . قصيدة « من قارة إلى قارة » ص ٤٢ .

والشرق من بعدٍ حقيقة عالم ... والغرب من قربٍ خيالة رائي
ضحكت بصفحته المنى وتراقصت ... أطياف هذي الجنّة الخضراء

إن الصورة في البيت الثالث تعوم في بحر من الضوء والبريق ، ولا نظنها إلا من روائع الصور عند علي محمود طه .

وبعد انتهاء البطل الفاتح من إلقاء خطبته المشهورة تأتي مجموعة ثانية من الأبيات المضاءة الملونة :

وتلفتوا فإذا الخضمّ سحابـــة ... حمراء مطبقـــة على الأرجاء
قد أحرق الربان كل سفينـــة ... من خلفـــه إلا شراع رجـــاء
ألقى عليه الفجر خيط أشعـــة ... بيضاء فوق الصخرة الشمـــاء
وأتى النهار وسار فيه طارقٌ ... يبني لملك الشرق أي بنـــــاء

وفيه نجد حمرة النار المشتعلة في سفن طارق بن زياد تطبق على المشهد كله ، ومن خلل لونها القاني ينبعث شراع الرجاء ويكبر بياضه ويتسع حتى يستحيل إلى بياض الفجر في البيت الثالث وهو يرسل أشعته فوق صخرة جبل طارق ، ثم يكبر ثانية حتى يستحيل إلى ضياء النهار . ومع النهار يسير طارق يبني لملك الشرق العربي .

وسنكتفي بهذا القدر من أمثلة القصائد الضوئية عند الشاعر ، وفي وسع القارىء المتتبع أن يرجع إذا رغب في الاستزادة إلى قصائد أخرى مثل « في الشتاء » و « العشاق الثلاثة » و « كأس الخيام » و « حانة الشعراء » و « التمثال » و « ليالي كيلوبترا » وسواها .

الفصل الثاني

مآخذ على أسلوب الشاعر

١ – الكلمات القاموسية

يتصف شعر علي محمود طه على العموم بعصرية لغته وبساطتها وبعدها عن التصنع الذي نجده عند بعض الشعراء وتظهر هذه الصفة على أجمل ما تكون وأقواه في قصائده الجيدة ذات الابتكار والجمال وقوة البناء وروعة الخيال فما يكاد ينطلق في إبداع قصيدة يتحمس لها حتى تنثال لغة الشعر على قلمه سائغة ، معاصرة بسيطة لا يجد عليها القارىء ولا الناقد مأخذاً .

ولكن شاعرنا يسقط في الألفاظ الحوشية في بعض شعره فيأتي بكلمات قاموسية فيها غرابة وخشونة وجفاف وبُعد عن روح العصر . ويغلب أن يقع له هذا حين تضايقه منعرجات الوزن ومتطلبات القافية الموحدة فيضطر إلى اللجوء إلى القاموس واستخراج كلمات ملائمة . وقد اجتمع من هذه الكلمات غير قليل عبر قصائده فمن ذلك قافية هذين البيتين :

وما هي أسطر كتبت ولكن   معانٍ في القلوب لهنّ عَلْبُ
وهبت في نواحي الأرض دنيا   لحقٍ يجتبى ومنى تلبُ(١)

(١) شرق وغرب ص ١٠٨ .

فما من قارىء معاصر يستسيغ كلمتين مثل « عَلَنْب» و« تُلَّب » في قصيدة حديثة. ويستعمل في قافية قصيدة أخرى كلمة « رعان » [1] وفي ثانية كلمة « عُرَّامة »[2] كما ترد بين قوافيه هذه الكلمات: «الفوف واللوف»[3] و « قشعم واللهذم وتتأجم والأيهم » [4] و الساغر » [5] و « رواجب » [6] و « التؤام » [7] وسواها من القاموسي من الألفاظ.

والغالب على القصائد التي وردت فيها هذه القوافي أنها قصائد مناسبات أو أشعار سياسية مكتوبة بأسلوب جهوري له فخامة ورنين. وقلما ترد مثل هذه اللغة في قصائد الحب والفكر باستثناء حالات نادرة كما في قصيدة « الملاح التائه » حيث استعمل الكلمتين « يفاع » و « دماع » وهما أهون من الكلمات التي اقتطفناها سابقاً. والظاهر أنه يبيح لنفسه استعمال هذه الألفاظ القاموسية في سياق قصائده الفخمة وكأنه يعتقد أن الجهورية تسمح له بمثل ذاك. على أنه قلما يستعمل هذه الكلمات في غير القافية وهو أمرٌ يدل على أن وقوعه فيها وقوع اضطرار لا اختيار.

والمحذور في استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن في كونها لا تستعمل في عصرنا، ولا في كون القارىء المتعجل يؤثر عليها الكلمات السهلة الشائعة، وإنما العيب الأكبر فيها أنها تفتت إحساسات التذوق والإعجاب التي يستجيب لها القارىء للشعر الجميل. ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس السامع

---

(١) شرق وغرب ص ١٢٠ .
(٢) المصدر السابق ص ١٢٢ .
(٣) الملاح التائه ص ١٩٠ .
(٤) المصدر السابق ص ١٦٢ .
(٥) الشوق العائد ص ١٢٥ .
(٦) الشوق العائد ص ١٢٠ .
(٧) زهر وخمر ص ٨٦ .

بما تثيره فيه آنياً من حماسة وخيال ولذة فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارىء أن يوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتمل أن تؤجل أو أن تبتّر أو تقسم إلى لحظتين وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لايستطيع أن يتذوق شعرها تذوقاً حقاً لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آنياً حين قراءته للشعر وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات وذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل .

يضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصوصة الجناح بالمعنى الشعري ، لأنها تفتقد ما يضفيه عليها الاستعمال من ظلال ومعان جانبية وفرعية واقتران . أو لنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ، ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع أو تخدش النظر .

ومن مظاهر استعمال علي محمود طه للألفاظ القاموسية أنه أحياناً يستعمل ألفاظاً شائعة ولكن بمعانٍ لها غير المعاني الشائعة . مثال ذلك كلمة « رائع » فإن معناها الدارج اليوم هو « العظيم الجمال » فإذا قلنا عن الشيء إنه « رائع » قصدنا أنه حلو أو جميل أو حسن أو مؤثر ونحوه . ولكن المعنى القاموسي للرائع هو « المخيف » لأنها مشتقة من راع يروع بمعنى (أخاف) . ومن ثم فإن علي محمود طه يستعمل الكلمة بمعناها القاموسي الصحيح لا بمعناها الذي صارت إليه في عصرنا ، كما يلاحظ في قوله :

ما أرى في سمات وجهك إلا   شبحاً رائعاً وحلماً وجيعا
يتوقاه ناظراي كأني   فيه ألقى آلام عمري جميعا [1]

(١) الشوق العائد ص ٩ .

ويريد « شبحاً مخيفاً » كما يدل السياق . ومن هذا الاستعمال قوله في مطولة « الله والشاعر » :

فحقر الدنيا وأزرى بهـــا
وقال مالي أنكر الواقعا ؟
فلتسعـد النفس بأنخابهـا
من قبل أن تلقى الغد الرائعا [1]

والغد الرائع هنا ، بدلالة المقطوعة التالية ، هو غد القبر عندما يصبح الإنسان رمياً وهشيماً .

ومن أمثلة هذا الإيثار للمعنى القاموسي على المعنى الدارج البيت التالي :

فسار يضم صدور الربـاب ويستضحك النورَ في سُدفه [2]

فالرباب في عصرنا آلة موسيقية شعبية لها وتر واحد . وليس هذا هو معنى الكلمة في بيت الشاعر ، وإنما أراد معناها القاموسي وهو « السحاب » . ولعلي ما كنتُ ألتفت إلى هذا الاستعمال لو لم تكن لي تجربة سابقة مع الكلمة فقد نظمتُ وأنا في الخامسة عشرة من عمري أرجوزة بائية القافية [3] استعملت فيها كلمة « السحاب » قافية لأحد الأشطر ، ثم احتجت بعد أبيات إلى أن أستعملها ثانية ، وكنت يومئذ من يفاعة السن وقلة الخبرة بدروب الشعر بحيث لم أجد لنفسي مخرجاً من المأزق إلا بأن أستعمل لفظ « الرباب» القاموسي المرادف للسحاب . وأذكر أنني فعلتُ ذلك على مضض ، وفي إحساسي أنها كلمة ثقيلة ميتة لا يصح أن أستعملها . وبعد سنوات وقعتُ على

(١) الملاح التائه ص ٨٨ .
(٢) أرواح وأشباح ص ٦٤ .
(٣) من شعر الصبا ويبلغ مئات القصائد ولم أنشر منه شيئاً .

الكلمة في شعر علي محمود طه ، وأدهشني أنه استعملها غير مضطر إليها لأنها جاءت في عروض البيت لا ضربه ، وما أكثر ما يبيح عروض المتقارب من حرية للشاعر .

ومهما يكن من أمر فقد كان على الشاعر أن ينبه إلى معاني كلماته القاموسية في حواشي دواوينه ، لأن الواقع أن القراء لايعرفون معانيها . ولعله أنف أن يرى دواوينه العصرية الجميلة تُشاب بالحواشي الثقيلة التي تشرح معاني الكلمات فإذا كان الأمر كذلك فإنه قد ظنّ نفسه يهرب من حقيقة لامهرب منها في الواقع ، لأن إغفال الحواشي لم يزد الدواوين عصرية ولم ينقصها . فقد بقيت الكلمات القاموسية جامدة صلدة في ثنايا القصائد ولسوف يحتاج الناشر في المستقبل إلى إضافة الحواشي على كل حال .

٢ ـ استعمال المترادف

يقع علي محمود طه كثيراً في استعمال الكلمات المترادفة في البيت الواحد ويكثر هذا في قصائده ذات القافية المضمومة كما تدل الأبيات التالية التي نختارها دون أن نراعي التسلسل :

يا باعث الروح الفتى بأمــة	تسمو بــه آمالــه وتحلــقُ
فانين في حب الإله فلن ترى	بعد الألوهة ما يحب ويُعشَق
وحديث أرواح يضوع عبيره	ومن الطهارة ما يضوع ويعبق[1]

أليس « تسمو وتحلق » في معنى واحد ؟ وهل « يحب » غير « يعشق » أم هل « يضوع » تختلف كثيراً عن « يعبق »؟ـ ومن قصائده ذات القافية

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٧ ـ ٧٠ .

المضمومة هذه التي اخترنا منها الأبيات التالية :

وطوى البحار على جناح خياله | يرتاد عاليــة الذرا ويؤمــمَ
فالرفق من نبل النفوس وربما | يلحى النبيل بفعله ويلمّم [1]

وفيها ترادفت (يرتاد) و(يؤمم) وقربت (يلحى) من معنى (يلمم) على العموم وإن لم ترادفها تمام المرادفة . وآخر مثال نريد أن نورده هذا البيت من القصيدة الجميلة « مخدع مغنية » :

ومن الزهــر حولهــا حلقات | طاب منها الشذى وورقّ النفاح [2]

والوقوع في الترادف بقية من تقاليد الشعر في عصور الفترة المظلمة . وفي رأينا – ونحن من أبناء هذا العصر – أن استعمال المترادف في الشعر يضعف التعبير بما يلفّ حوله من صنعه ظاهريّة لا معنى لها ولا ضرورة . وأشدّ ما يبدو ضعفه حين يجيء في قافية البيت ، كما مرّ في الأمثلة ، لأن القافية ، ببروزها ورنينها ، تظل أهمّ لفظة في البيت ، بحيث ينتظرها السامع متطلعاً ، فإذا بلغها ووجدها مجرّد تكرار لمعنى مرّ في البيت قبلها ، ضاق بها وأحسها ضعيفة ، قلقة ، لا تستأهل الاهتمام . ولذلك كانت القافية فضّاحة لضعف الشعراء أكثر من سائر ألفاظ البيت . فإن نغمها العالي يسلط عليها النظر والسمع بحيث يظهر ضعفها ظهوراً صريحاً لا يداوى .

٣ – النثرية

قلما يقع علي محمود طه في النثرية ، وسبب ذلك واضح ، فان طبيعــة

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٥ .
(٢) الملاح التائه ص ٣٨ .

شعره غنائية ذات نغم ورنين وبريق . على أن هذا الحكم العام لا يعني أن قصائده سلمت من النثرية سلامة كاملة ، وإنما تسرب هذا العيب إلى جانب من قصائده ، أخصّ منه بالذكر قصائد المناسبات الاجتماعيّة والسياسية . ومن أمثلة النثرية قوله في مرثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم :

الأديب العريق في لغة الضــا   د وقاموسها الصحيح المرتّبْ
لم يكن شاعر القديم ولا كـا   ن لآداب عصره يتعصّــــبْ
كان يُعْنَى بكل فذّ من القو   ل ويزهى بكل حُسن ويُعْجَبْ
شاعر الحبّ والجمال وربّ الـ   ـمنطق الحقّ والبراع المؤدبْ[1]

فان العبارات « قاموسها الصحيح المرتّب » و« ولا كان لآداب عصره يتعصب » و« كان يعني بكل فذ من القول » وسواها مصوغة في كلام نثري لا يرتفع في مستواه عن لغة الجرائد ، لا لأن ألفاظه في ذواتها ليست شعريّة ، ولا يصحّ أن ترد في سياق منغوم ، وإنما لأنّ الشاعر لم يصغ هذه الألفاظ في عبارات لها طبيعة الشعر . ومبعث ذلك أن الشعر لا يستعمل كلمات خاصّة به لا ترد في النثر ، لأن الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة ، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعريّ ، وذلك باستعمال الصور الحسيّة وإضفاء غلالة من الخيال ، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ ، وخلق الجوّ ، وإحاطة العبارات بأجواء نفسيّة متشابكة ، يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك مما يميز الشعر عن النثر وكل ذلك مفقود في مثل هذا البيت من قصيدة لعلي محمود طه :

تحرّرت الشعوب فكل شعبٍ   طليق والمجال اليومَ رحبُ[2]

---

(١) الملاح التائه ص ١٦٠ .
(٢) شرق وغرب ص ١٠٨ .

وفيه تبرز عبارة « والمجال اليوم رحب » لا باعتبارها نثرية وحسب وإنما لأنها عبارة مبتذلة من عبارات الصحف المعتادة أبلاها الاستعمال وقص جناحها التكرار والألفة . والسرّ في نثرية هذه العبارات أنها قد أصبحت قالباً جامداً لا يستطيع الشاعر أن يبعث فيه الحياة، فما يكاد يستعمله في الشعر حتى ينصرف ذهن القارىء عند سماعه إلى الاقترانات الواقعية التي يعرفهـــا للعبارة ، وهي اقترانات غير شعرية . فكأن هذه العبارات قد « تكلست » و « تقولبت » بحيث يعسر أن تذوب في سياق القصيدة . والقوالب في الشعر « بقع » غير شعريّة تعرقل انسياب النغم وتحول بين الشاعر وهدفه الجمالي . وذلك لأنها « جامدة » مقدّماً بحيث يصعب صهرها وإذابتها في شكل شعري جديد . أو لنقل إن هذه القوالب تقف في داخل القصيدة « مستقلّة » معزولة أكثر مما يقبل لألفاظ الشعر الجيد التي تذوب كل لفظة فيه في الإطار العام للنغم والجوّ .

والشاعر المبدع هو الذي لا يعترف بأي كيان للألفاظ خارج قصائده ، فما يكاد يستعمل اللفظة من اللغة في شعره حتى تصبح ملكاً خالصاً له ، لها في داخل القصيدة كيان وشخصية وروح . وذلك هو السبب في أن الشاعر يرفض أن يُدْخل إلى معبد شعره العبارات الجاهزة والقوالب الجامدة من مثل « فالمجال اليوم رحب » لأنّ هذه الصيغ لا تدخل القصيدة إلا ومعها ماضيها غير الشعريّ كاملاً .

ومن أخطر العبارات ذوات الكيان غير الشعريّ تعبيرات العلم الدارجة فهي نقيض الشعرية بحيث تهرب الموسيقى لمجرّد دخولها حرم القصيدة . ولقد وقع شعراء كثيرون في العصر الحديث في شرك هذه التعبيرات منهم الرصافي والزهاوي وحافظ إبراهيم ومنهم أيضاً شوقي على نطاق أضيق . قال الرصافي :

أيها الناس إنّ ذا العصر عصرُ ال ... علم والجدُّ في العلا والجهاد
عصر حكم البخار والكهربائيـــــة ... والماكنـــات والمنطـــاد

بنيت فيه للعلوم المباني وأقيمت للبحث فيها النوادي
فاض فيض العلوم بالرغم ممّن ضربوا دونهنّ بالأسداد

وهذا ليس أكثر من نثر موزون مقفّى فلا أثر فيه للصور ولا للموسيقى ولا للجوّ. ولم يقع علي محمود طه في مثل هذا الشعر العلميّ، باستثناء بيت واحد جاء في قصيدته «القطب»:

أيّ سرّ للجاذبية فيه يأخذ الأرض نحوه بانحراف [1]

ووجه النثرية فيه أن سرّ الجاذبية ليس سرّاً شعرياً، ولم ينجح الشاعر في رفعه عن مستوى النثرية.

وقد يحصل له أحياناً أن يقع في «النثرية» في القصائد العاطفية — صنف العبث العاطفي منها — ومن ذلك غير قليل من أبيات القصيدة أو القصائد التي سماها «صفحات من حبّ» أو «هي وهو» وهي في مستواها الفنّي دون شعره الجيد، فان عليها مسحة ضعف ظاهرة، وهذا نموذج من أبياتها النثرية:

كان حديث القدر المبهم مثار هذا الخاطر المفزع
برغم قلبي صحت: لاتقدمي وكان ما كان فلم تسمعي
أشفقت أن تشقي وأن تألمي معي فناشدتك أن ترجعي
لكن أبى الحبّ فلم نأثم وكان أن أبقى وتبقي معي [2]

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من نثرية في العبارات، وضعف في النغم، أما الصور فلا وجود لها، حتى تكاد تكون حديثاً نثرياً معتاداً مما نألف في الحياة اليومية.

ولكن مثل هذا ليس كثيراً في شعر علي محمود طه.

---

(١) الملاح التائه ص ١٢٨.
(٢) الشوق العائد ص ٥٢.

الباب الثالث

الجانب العروضي في شعره

١ ـ التجديد العروضي والقافية .
٢ ـ مآخذ على شعره .



الفصل الأول

الجانب العروضي من شعر علي محمود طه

استعمل علي محمود طه في أغلب قصائده أسلوب الشطرين والقافية الموحدة على النسق المألوف في الشعر العربيّ. ولم يحاول أن يخرج على هذا النسق قط، مع أن سنوات نضجه وبروز شاعريته (١٩٢٠–١٩٤٠) لم تخلُ من محاولات لتجديد الشكل الدارج للشعر. وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه بـ«الشعر الحرّ»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولا بدّ لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحرّ إلا في الاسم. وليتني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا الغرير، فما من داع قطّ إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣، بعد أن انتشر الشعر الحرّ الذي دعوتُ إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً وسمّي بالاصطلاح الذي وضعتهُ أنا له. ولعلنا لا نحتاج إلى أن نضيق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحرّ» على الدعوتين كليهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلق رواجاً في حينها ولا أظنها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محمود طه نفسه – وهو من جماعة أبولو – يأبى

أن ينقاد لها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحرّ ، وإنما يمضي في أسلوبه الذّاتي .

ولم تكن دعوة «الشعر الحر» التي دعا إليها الدكتور أبو شادي ، في حقيقتها ، إلا دعوة إلى المزج بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة ، خلافاً لما يألفه السمعُ . وهذا نموذج من شعر أبي شادي نفسه، سنكتب إلى جوار أبياته أسماء الأوزان التي تنتمي إليها ليدرسها القارىء:

الحسن وحدتُهُ تجـلٍّ وإن تنوّع أو تباين (مجزوء الكامل)
فله الجـــلالة (كامل مرفّل)

وللمحبين أشواقٌ وتقديس هيهات يحصرها داعٍ إلى حصر (بسيط)

فالحسنُ سلطـانٌ والجوهر الأسمى
لا قسمة المظهر مهما ازدهى وغلا } منهوك البسيط

وكأنمـا الأزهار أيـ ضاً قد حنَتْ إلى التناظر[1] (كامل مجزوء مرفّل)

ونلاحظ على هذا «التأليف» الخالي من الشعرية ما يلي :

(أ) أنه يقوم على أسلوب الشطرين العربيّ الدارج . فليس فيه تجديد حق ، ولم يستطع أبو شادي أن ينجو من سطوة الشطرين . وبهذا يختلف شعره الحر كل الاختلاف عن شعرنا الحرّ الذي هو شعر شطر واحد كما بيّنا في «قضايا الشعر المعاصر» .

(ب) أنه يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر واحد وتشكيلة واحدة .

---

(1) نسخنا هذه الأبيات عن ، كتاب (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) لعبد العزيز الدسوقي (القاهرة ١٩٦٠) ص ٥٢٨ .

بينما شعرنا الحرّ يتقيد ببحر واحد في القصيدة فلا يخرج عنه قط، وبذلك نلتصق بالتراث الشعريّ العربيّ، فيما لا مصلحة لنا في تغييره.

جـ - يلاحظ أيضاً أن هذا الشعر الذي نظمه أبو شادي يخرج على وحدة الضرب وهو أمرٌ تأباه الأذن العربية لما فيه من قبح ونشاز، أما الشعر الحرّ الذي دعوت إليه فهو يحافظ على وحدة الضرب في القصيدة الواحدة، على القاعدة العروضية العربية. وقد تقيدتُ بهذه الوحدة منذ أول قصيدة حرة نشرت لي في بيروت سنة ١٩٤٨ - على الرغم من أنني لم أنشر القواعد العروضية للشعر قبل سنة ١٩٥٧ (في مجلة الآداب البيروتية) وإنما حفظت وحدة الضرب بدافع من سليقة الشعر العربيّ لا أكثر [1].

ومهما يكن من أمر فإن دعوة أبي شادي قد ماتت في مهدها وسرعان ما هجرها حتى الشعراء الذين تقبلوها مثل الاستاذ الشاعر خليل شيبوب. وحسبنا من الأدلة على هذا المصير أنني - أنا الكثيرة القراءة - لم أسمع بها قبل عام ١٩٦٣ ولا نظنّ سبب اندثارها إلاهذا الخروج المطلق على حدود السمع العربي، ومثل هذه النهاية تنتظر كل اتجاه شعري يصدم التراث، نقول ذلك لا لأننا نمنح التراث التقديس الأعمى كما قد يُظَنّ، وإنما لأن هذه الأوزان والأساليب في القصيدة العربية قد كانت نتاج العقول والأسماع المرهفة عبر مئات من السنين فلا يُعقل أن تهدم فجأة في هذا العصر.

• • •

ولقد أثبتت السنوات أن شاعرنا علي محمود طه الذي أبى أن ينقاد لدعوة المزج بين بحور الشعر قد كان بصيراً خبيراً بدروب الشعر وقد قادته فطرته

(١) لم أعد أومن بضرورة توحيد الضرب في القصيدة الحرة إلا ضمن نطاق محدود وقد فصلت وجه ذلك في مقدمة الطبعة الرابعة من كتابي (قضايا الشعر المعاصر) الصادرة عام ١٩٧٤ عن دار العلم للملايين ببيروت، (نازك)

الشعرية الفنية إلى السبيل الشعري السليم. ذلك أن دعوة أبي شادي لم تنجح قط ، وإذا كان جبران وإيليّا أبو ماضي قد نظما قصيدتين (من شعر الشطرين الدارج) جمعا في كل منهما وزنين اثنين فإنهما لم يكررا هذه التجربة في حدود ما نعلم .

وأبو شادي نفسه قد انقطع عنه بعد فترة وكأنه أدرك أن السليقة العربية ترفض جمع البحور الشعرية المتنافرة في قصيدة واحدة ، فلن يكتب للدعوة النجاح .

على أن علي محمود طه قد جرب قضية جمع بحرين من بحور الشعر في قصيدة واحدة ، جربها مرة واحدة لا ثانية لها ، وكانت تجربته متأخرة في ديوانه «الشوق العائد» الصادر سنة ١٩٤٥ . ففي هذا الديوان قصيدة أو قصائد عنوانها «هي وهو : صفحات من حب» [1] ، وقد وردت فيها مقطوعة عنوانها «منها» وقع فيها المزج بين البحر السريع والبحر المتقارب ومطلع القصيدة من «السريع» :

وحيدة ويحي بـلا راحــة   ما بين موج طاغيات قــواه

وعلى هذا الوزن يجري المقطعان الأول والثاني من القصيدة . أما المقطع الثالث فهو يتحول دونما مناسبة أو ضرورة إلى البحر «المتقارب» :

نمت زهرة في غصون الخريف   كحلم مــن المــاء والخضرة

وبين الوزنين تفاوت ظاهر : فالسريع وزن وتديّ متقطع فيه رعونة وخفة . بينما المتقارب بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة وكأنه يتسلسل من أعماق حلم

---

(١) الترتيب العربي أن يقول «هو وهي» لأن التقديم عندنا لضمير المذكر على ضمير المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب ونحن والحق يقال لا نراه يمس كرامة المرأة ، أو يصل بالمجاملة . والقصيدة المذكورة من ديوان الشوق العائد ص ٣٧ — ٦٨ .

رائق . فالبحران لا يلتقيان ولا يشبه أحدهما الآخر والروح التي تسيطر على أحدهما تكاد تتعارض مع الروح التي تسيطر على الآخر . ولا نظن الخليل ابن أحمد إلا قد كان متنبهاً إلى هذا الفرق بين البحرين ولذلك سماهما «السريع» و «المتقارب» وهذه التسمية تكاد تنمّ عن أنه يشاركنا الرأي .

ومهما يكن فإن علي محمود طه لم يقع في هذه التجربة ثانية ، ولعله وقع فيها مضطراً ، لأن هذه القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يجاريه بنظمها على وزنين ؟ غير أن هذا ليس أكثر من حدس ، فلا يمكن لنا أن نقطع به إلا إذا وجدنا عليه دليلاً .

ولا بدّ لنا أن ننبه ، في هذا السياق ، إلى أن نفور علي محمود طه من دعوة المزج بين البحور لا يعني أنه لم يشارك في تجديد القصيدة العربية المعاصرة ، فإن له في هذا الباب الفضل الأكبر بين زملائه من الشعراء . وإذا كـان أبوشادي قد حمل لواء الدعوة إلى التجديد في مجلته وشعره ونثره،فان إنتاجه الشعريّ لم يكن من الجمال والأصالة بحيث يحبب التجديد إلى الشعراء ويجعله يقبل ويشيع . وإنما الذي يستطيع فرض النماذج الجديدة هو الشاعر العالي الموهبة ، الذي يتفجر شعره بالعاطفة والخصب مثل علي محمود طه : ولذلك كانت مساهمة «الملاح التائه» في تجديد القصيدة الحديثة أكثر فعالية من مساهمة زميله ، ذلك على الرغم من أنه لم يحمل دعوة وإنما اكتفى بالغناء ، وما أسرع ما كانت القلوب تتفتح لقصائده لا في مصر وحدها وإنما في الوطن العربي كله حتى أصبح تقليد شعره نمطاً شائعاً في بعض الأوساط الأدبية في الفترة التي تلت ظهور «ليالي الملاح التائه» . ولقد كان شعر أحمد زكي أبي شادي معروفاً في مصر وحدها ، ولا يكاد يعرفه في العالم العربي إلا المتتبعون . وأما علي محمود طه فمن لا يعرفه ؟

وسنستعرض فيما يلي بعض مظاهر التجديد العروضيّ في شعر علي محمود طه ، ونشير إلى ما كان له من فضل على القصيدة الحديثة .

١ — الأوزان المهملة

في العروض العربي أوزان بديعة الجمال أهملها المعاصرون بإقبالهم الشديد على البحور المثالة المتدفقة التي كثر استعمالها في هذا العصر . وقد يكون أحد أسباب إهمالهم لتلك البحور أن خطة تفعيلاتها تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة ، وأن الشعر المنظوم منها قليل ، ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ويكدّ ذهنه بإقامة وزن معقّد ، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق مثل شوقي والزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي وحافظ ومطران لم يستعملوا هذه الأوزان ومن ثم فقد سار في طريقهم وصنع صنعهم .

ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال « البحر المنسرح » الذي يجري شطره هكذا : « مستفعلن مفعولات مفتعلن » وهو في رأينا من أجمل البحور العربية فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث ، جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها وحتى صياغتها وموسيقاها . وذلك في الواقع ما صنع علي محمود طه . فقد نظم من البحر المنسرح قصيدة عنوانها « عاشق الزهر » هذا أولها :

يا ليت لي كالفراش أجنحــة	أهفو بها في الفضــاء هيمانــا
أدفّ للنــور في مشارقـــه	واغتدي في سنـاه نشوانــا
وأرشف القطر من بواكــره	فلا أرود الضفائف ظمآنـــا
وألـثم النــور في سنابلــه	مصفقــاً للنسيم جذلانــا
حتى إذا ما المساء ظالـــني	سريت بين الوجود سهرانا [1]

---

(١) الملاح التائه ص ١٥١ .

وأبرز ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة أنها حديثة الروح والشكل معاصرة النغم . وهذه ، في مثل ظروف القصيدة ، تُحْسَب مزيّة للشاعر لأن نماذج البحر المنسرح الموجودة بين أيدي شعراء تلك الأيام كانت كلها قديمة تخلو من نغمة التجديد فليس من اليسير على شاعر يستعمل مثل هذا البحر أن يطفر إلى أسلوب جديد ، لأن النماذج المحفوظة للبحر تؤثر في الشاعر سواء أرغب أم لم يرغب . وأين قصيدة «عاشق الزهر» هذه من الروح الرصينة القديمة التي ترين على قصيدة أبي فراس الحمداني التالية ؟:

يا حسرة ما أكاد أحملها   آخرها مزعج وأولها

عليلة بالشآم مفردة   بات بأيدي العدا معللها

تسأل عنا الركبان جاهدة   بأدمع ما تكاد تمهلها

ولا تتميز قصيدة علي محمود طه باللغة والروح الحديثة وحسب وإنما هي قصيدة معاصرة بفكرتها وبنائها أيضاً . أما الفكرة فمضمونها أن الشعر لا ينشأ في غير ظل الحرمان ولذلك يختم الشاعر قصيدته طالباً إلى «الحسن» أن يحرمه من زهره وجماله لأنه لولا هذا الحرمان لما كان «طائراً غرداً» . وهذه فكرة حديثة شاعت في الشعر الرومانسي الفرنسي وبخاصة في شعر الفريد دوموسيه الذي يقول إن المرء لا يصل إلى فهم نفسه إلا بالألم والمعاناة ومن ثم كان على الشاعر أن يعاني ليصل إلى مراتب الإبداع العليا :

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert,
C'est une dure loi, mais une loi suprême. [1]

(١) قصيدة ألفريد دوموسيه « ليلة تشرين الأول **La Nuit D'Octobre** »

وقد شاعت هذه الفكرة شيوعاً عظيماً في القرن التاسع عشر في أوروبا ، وبلغتنا هنا في هذا القرن فرددها شعراء كثيرون .

و « عاشق الزهر » قصيدة حديثة في بنائها لأنها تعرض فكرة تركزها في قصيدة قصيرة موحدة ملمومة في إطار ، فلا تخرج عنها ، ويراعى في إنشائها البداية والخاتمة والتفاصيل على الأسلوب الحديث .

ومن البحر المنسرح كذلك قصيدة علي محمود طه « حلم ليلة » وقد سبق أن وقفنا عندها :

إذا ارتقى البدر صفحة النهرِ
وضمّنا فيه زورق يجري
وداعبت نسمة من العطر
على محياكِ خصلة الشعر (١)

وتبدو روح الشاعر أقوى في هذه القصيدة في مثل قوله « نسمة من العطر » و « صفحة النهر » و « خصلة الشعر » وقد فرض عليها جوّاً يميّزها ، فهي تسبح في ضوء القمر ونسمات العطر على صورة ملحوظة وهي من أكمل قصائده شكلاً على قصرها وبساطة فكرتها .

ومن قصائد المنسرح الوصفية قصيدة « البحر والقمر » التي تبدأ هكذا :

تساءل الماء فيكِ والشجرُ	من أين يا « كانُ » هذه الصورُ
البحر والحور فيه سابحة	رؤى بها بات يحلم القمر
أطلّ والضوء راقص غزل	رعاه قلب وشاقه بصر

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣٧ .

يهمس فيما يسراه مسن فتن آلهة هؤلاءِ أم بسشر ؟ (١)

وهي قصيدة لا تسمو فكرتها ولا تعلو صورها ، وكل ما لها هـذه الموسيقى المتدفقة التي تترقرق في أبياتها .

ومن الأوزان التي يقلّ استعمالها في عصرنا وزن قصيدته « في الشتاء » وهي إحدى تشكيلات البحر الخفيف يجري الشطر فيها على هذا النسق : « فاعلاتن مفاعلن فعلن » وقد سبق أن وقفنا عند هذه القصيدة ولذلك نكتفي الآن بمطلعها :

ذكريني فقد نسيت وبـــا رب ذكرى تعيد لي طربي (٢)

ومن الأوزان النادرة في الشعر الحديث تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب « فعلن » ومنه قصائد علي محمود طه « قلبي » و « حانة الشعراء » و « تاييس الجديدة » وهي كلها مطبوعة بطابع قوي من شخصية علي محمود طه وذلك يشير إلى سيطرته على الوزن وسهولة انسيابه بين يديه .

والحق أنه لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان لظهرت الصنعة عليها كأن تتعثر العاطفة أو يبدو التقليد أو تعسر اللغة ، وإنما الأمر على العكس ومن يستطيع أن يتهم قصيدة أصيلة مثل « تاييس الجديدة » بالصنعة ؟ :

روحي المقيم لديكِ أم شبحي؟ لعبت برأسي نشـــوة الفرح
يا حانـــة الأرواح ما صنعت بالروح فيكِ صبابة القـــدح ؟
نار تطير وموكب صخـــبٌ من كل ساهي اللحظ منسرح (٣)

---

(١) شرق وغرب ص ٣٥ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٤١ .
(٣) ليالي الملاح التائه ص ٨٨ .

لا بل إن مجرد إقدام الشاعر على استعمال هذا الوزن الغريب في مثل تلك المناسبة التي تحكمها الحماسة والعفوية يدلّ على أنه مدفوع بفورة من مشاعره لا بميل سطحي إلى إنشاء قصيدة ذات وزن « حاذق » يلفت النظر .

واستعمل الشاعر أيضاً الوزن الظريف الذي يسمّيه العروضيون باسم « مخلّع البسيط » الذي تجري تفعيلاته هكذا : « مستفعلن فاعلن فعولن » ، في قصيدتين إحداهما ذات العنوان « على حاجز السفينة » وهي مهداة « إلى الغريبة الشائقة ذات الرداء الأبيض ، التي تظهر كل ليلة وحدها ، متكئة على حاجز السفينة حالمة ساهمة » وفيها يقول :

حنت على حاجـز السفينـه ترنو إلى الرغـو والزبـد
كأنهـا الفتنـة السجينـه تمضي بهـا لجـة الأبـد

نبت بها ضجـة المكـان يزينها الصمت والجلال
والبحر من حولهـا أغـاني والسحب والريح والجبال

ساهرة وحدها تطـلّ بملتقى النور والظـلام
لا تسأم الصمت أو تملّ تهامس الشهب والغمام

تصغي إلى المـوج والريـاح في معزل شاق كلّ عـين
كأنهـا نجمـة الصباح مطلّـة مـن سحابتين

هفهافة الثـوب في بيـاض يكاد عن روحهـا يشـفّ
لأي ذكرى وأي مـاض يسري بها خاطر ويهفـو [1]

---

(١) شرق وغرب ص ٢٥ .

على أن هذه القصيدة ، على جمال وزنها ، لا ترتفع إلى مستوى شعره الجيد ، لأن فيها ميوعة وتبذلاً ، ولأن التركيز الشعريّ ينقصها فهي فضفاضة مسهبة ، فضلاً عما ينقصها من البناء والوحدة فكأن الشاعر قد نظمها دونما حماسة لها ، وقد يكون لم يكملها في حينها وإنما تركها ناقصة ثم أكملها على فترات اختلفت خلالها عليه الأحوال النفسية ، والله أعلم .

وقد استعمل « مخلّع البسيط » في قصيدة ثانية من شعره في الدعابة أو « الإخوانيات » وهي القصيدة ذات المطلع المتبذّل الذي لا ينسجم مع ما نلمس في أغلب شعره من روحانية وترفع وحب للمثل الجمالية :

حلفت بالخمر والنســاء ومجلس الشعر والغناء [1]

ولعله لا يقصد من القَسَم أكثر من مزاح يستثير به ابتسامة على شفاه أصدقائه الذين يخاطبهم في المقطوعة :

لم أنسكــم قــط أصدقــائي ولا تحولت عــن إخــائي

إن هذه المحاولات في بعث أوزان عربية قلّ استعمالها في عصرنا ، طيّبة لأنها توسع آفاق شعرنا وتغني الذوق الحديث . والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة باطّراحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة وإكثاره من أوزان معينة لا تزيد على الخمسة أو الستة هي الخفيف (الوافي) والكامل والرمل والسريع والمتقارب . وذلك لأن غلبة هذه الأوزان على شعرنا تطبعه بطابعها ، ولكل وزن روح تفرض نفسها على الشاعر إلى حد ما . ومصداق هذا ما نرى من اختلاف الجو في القصائد التي أشرنا إليها من شعر علي محمود طه ، فكأن الأوزان النادرة فتحت له أبواباً جديدة من المعاني والأجواء والأفكار .

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٨٦ .

ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه لم يستعمل هذه الأوزان النادرة إلا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته، أي في «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه». فما كاد يتخطى هذه الفترة حتى تناقص استعماله لها وعاد إلى الأوزان التقليدية كما يلاحظ في دواوينه: «الشوق العائد» و«زهر وخمر» و«شرق وغرب». وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة كان مظهراً من مظاهر فورة الإبداع والتدفق عند الشاعر لأنه سمة من سمات القوة والحرارة، فما كاد ينزل عن القمة حتى خبا الألق وضعف الجناح عن الصعود، وعاد النسر إلى ما هو قريب مألوف من المستويات.

٢ ـ المقطوعة الثنائية

نقصد بتعبيرنا «المقطوعة الثنائية» ما جرى من شعر علي محمود طه على النسق التالي من قصيدة «كأس الخيام»:

هاتف الفجر الذي راع النجومْ	وأطار الليـل عـن آفاقهـا
لم يزل يغري بنا بنت الكروم	ويشير الوجد في عشّاقها[1]

وهو في حقيقته ضرب من الموشح ليس له لازمة، ولنسمه «الموشح المسترسل» لأن فيه من الموشح تنوع قوافيه وفق خطة معينة ثابتة، واستقلال مقطوعاته كل منها بفكرة تفصلها عن المقطوعة السابقة ولو جزئياً. ولكن المقطوعة الثنائية تخلو من صفة التقطع التي يفرضها على الموشح وجود اللازمة التي تتكرر في ختام كل مقطع فتوقف الاسترسال وتعزل المقطوعة عما قبلها وبعدها عزلاً تاماً.

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٣ .

ومن قصائد علي محمود طه ذات المقطوعة الثنائية مطولته الفلسفية الرائعة «الله والشاعر» وقصائده «كأس الخيام» و«قلبي» و«عاصفة في جمجمة» و«زهراتي» و«الكرمة الأولى» و«على حاجز السفينة». وهذا نموذج نختاره من قصيدة غنائية جاءت في بعض مشاهد مسرحيته «أغنية الرياح الأربع» حيث «يتغزل»[1] أزمردا بإلهة رياح الجنوب وفيها يقول :

حبيبتي يا فرعاء يا ربة السحر
يا من تسوق الماء من منبع النهر
يا نشوة الملاح في الليلة القمراء
يا فتنة الفلاح في الضفة الخضراء
عقيصة الشعر حق لها حق
ذوب من العطر لم يحوه حق
مزاجه النور في شفتي زهره
كم ودت الحور من ذوبه قطره
عبيره يغري إلهة الغاب
بالرقص للجمر والجسد الصابي[2]

ولا ريب في أن علي محمود طه لم يكن أول من نظم على هذا النسق في العصر الحديث ، إلا أنه ، مع ذلك، ذو فضل خاص عليه ، بما بث فيه من روح جديدة معاصرة فيها الغنائية والعمق والأسترسال حتى لقد طبع المقطوعة الثنائية بطابعه الذاتي فما يكاد القارىء المتتبع يقع عليها في مجلة أو ديوان

(١) الغزل في رأينا ، شعر عاطفي المظهر ، تكمن وراءه برودة الوصف وجهد الصناعة . وعلى ذلك يكون المتغزل أحط رتبة من المحب والعاشق .
(٢) أغنية الرياح الأربع ص ٨٦ .

لشاعر حتى يتذكر علي محمود طه، وبتأثير هذه الموشحات المسترسلة شاع هذا الأسلوب العروضي في الشعر المعاصر فترة طويلة بعد صدور «الملاح التائه» و«لياليه».

والذي أسداه علي محمود طه إلى هذه المقطوعة الثنائية أنه طوّعها للفكر الفلسفي في عين الوقت الذي أحاطها فيه بغلالة من الموسيقى الجميلة والجو الموحي، وبذلك جعلها أداة حديثة في يد الشاعر المعاصر الذي يبحث عن شكل شعري يجمع بين حرية القافية ورصانة الشكل العربي الدارج للقصيدة، وذلك دون أن يسد مجال التعبير عـن الفكر المعاصر الذي يتصف بالتعقيد والاتساع.

وإنما اهتدى علي محمود طه بفطرته الشعرية الموهوبة إلى ما في هذه المقطوعة الثنائية من بذور يستطيع عصرنا أن يستغلها في بناء هياكل فنية لقصائد جديدة ولذلك اختارها لبناء مطولة «الله والشاعر» وهي قصيدة فلسفية غنائية تسترسل فيها الأفكار والأنغام استرسالاً جميلاً يجمع بين عمق الفكر وروعة الشعر وخصوبة الجوّ. وما من شكل شعري أنسب من هذه «الثنائيات» للشعر الفلسفي العاطفي، لأنها كما قلنا تجمع بين القافية والحرية معاً. أما القافية فهي فيها محدودة بحيث لا تتعب الشاعر الذي يريد أن ينصرف الى المعاني وحدها دونما جهد خاص لاقتناص القوافي الشاردة، ولكنها في الوقت نفسه قائمة تعطي مزاياها للقصيدة. وأما الحرّية فهي تنبع من قصر المقطوعات، لأن هذا يكاد يمنح الشاعر مزايا الشعر الحر دون أن يفقده رنين شعر الشطرين وعلو موسيقاه وغزارتها.

وأغلب شعر علي محمود طه المنظوم على نسق «الموشح المسترسل» يدخل في باب الشعر الفكري، لأنه صاغ فيه أفكاره في أغلب الأحيان. وأما قصيدته «زهراتي» التي استعمل فيها هذا النمط في شعر عاطفي فهي ليست من شعره

الناجح كل النجاح . ولا نظن سبب فشلها يرجع إلى خاصية في المقطوعة الثنائية تجعلها تصلح لشعر الفكر دون الحب . ولكن لعل علي محمود ألف أن يستعملها لشعره الفلسفي فلم يعد يحسن سواه فيها . ومع ذلك فان قصيدة « زهراتي » ليست من الشعر الرديء ، وهذه أبياتها الأولى :

طال انتظاري ومضى موعدي	وانت مثلي ترقبين المساء
كم لك عندي في الهوى من يد	يا زهراتي أنت رمز الوفاء
يا زهراتي ويلكِ لا تسأمي	ولا يرُعْك الزمن الدائر
لا تُطْرقي وابتهجي وابسمي	عما قليل يقبل الزائر
عما قليل سوف تلقينَهُ	أجمل ما تصبو إليه العيون
يطرق بابي معلناً أنّهُ	كل اصطبار في هواه يهون (١)

٣ — الموشح الوصفيّ الغنائي

سبق أن درسنا هذه القصائد دراسة مفصلة في باب الموضوعات العاطفية ، ونحن نعود إليها الآن لندرسها من جانب شكلها العروضي ونماذج هذه القصائد « الجندول » و « ليالي كيلوبترا » و « سيرانادا مصرية » و « خمرة نهر الرين » و « أندلسية » وهي قصائد تجري على نظام الموشح مع تنويع في أساليب بناء المقطوعة بحسب حاجة الشاعر .

أما « الجندول » فتبدأ ببيت مصرع ذي موسيقى عالية :

أين من عيْني هاتيك المجالي	يا عروس البحر يا حلم الخيال

(١) زهر وخمر ص ٣٤ .

ومن ثم يصبح هذا البيت لازمة الموشح فيكرره الشاعر في خاتمة كل مقطوعة تقريباً مع تغيير بسيط أحياناً. ولم يكن تكرار المطلع معروفاً في الموشحات القديمة وإنما هو ظاهرة خاصة بعلي محمود طه. والمقصود منه إضفاء نغم على القصيدة واختتام المقطوعة بفاصل قوي متميز.

يلي هذه اللازمة في «الجندول» مقطعان من مشطور الرمل لكل أربعة أشطر منهما قافية. وهما متساويان عروضياً غير أن الشاعر كتبهما كما يلي مفرّقاً بينهما في شكل الكتابة:

رقص الجندول كالنجم الوضيّ   فاشد يا ملاح بالصوت الشجي
وترنّم بالنشيد الوثني   هذه الليلـة حلم العبقـري

شاعت الفرحة فيها والمسره
وجلا الحب على العشاق سره
يمنة ملْ بي على الماء ويسره
إن للجندول تحت الليل سحره [1]

وما من سبب شعري يدعو إلى هذا التفريق سوى أن المقطع الثـاني في كل مقطوعة في «الجندول»، يستعمل هذه القافية الرائية الموصولة بالهاء، وعلى ذلك تكون خطة قوافي القصيدة كما يلي:

اللازمة أأ.

المقطوعة الأولى ب ب ب ب – ج ج ج ج – أأ

المقطوعة الثانية د د د د – ج ج ج ج – أأ

المقطوعة الثالثة هـ هـ هـ هـ – ج ج ج ج – أأ

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩.

وهكذا تتكرر قافية الراء المقابلة للحرف (ج) في المقطوعات كلها ، بينما تتغير قوافي الأشطر الأربعة الأولى من مقطوعة إلى مقطوعة .

ومن هذا يلوح أن هذا الموشح . على محافظته على الأسلوب القديم يخرج عليه بالتجديد والابتكار . وفي رأينا أن جعل اللازمة بيتاً ذا قافية مزدوجة تختلف في الصدر عنها في العجز ، يقيد الشاعر ومعانيه خلال المقاطع كما في موشحات قديمة كثيرة منها موشح لابن زهر الإشبيليّ نقتطف فيما يلي افتتاحيته :

سلّم الأمر للقضا فهـو للنفس أنفعُ

واغتنـم حين أقبـلا

وجــه بـدر تهـللا

لا تقــل بالهموم : لا

كل ما فات وانقضى ليس بالحزن يرجَع

ولم يستعمل علي محمود طه هذه اللازمة غير المصرعة في موشحاته . ولا يخفى أن خطة القدماء أكثر تعقيداً من خطة علي محمود طه ولكنها أقلّ موسيقية لأن النغم فيها غير مركز ، وذلك ناشىء عن بعد ما بين القافيتين (القضا) و (انقضى) . فكان الشاعر يبذل جهداً أكبر دون أن يحصل على موسيقى أعلى .

وقد جمع الشاعر في موشح « خمرة نهر الرين » تشكيلتين من بحر الرمل هما الوافي والمجزوء ، وبدأ بالمجزوء كما في هذا النموذج :

عالم الفتنة يا شاعر أم دنيا الخيال ؟

أمروج علقت بين سحاب وجبال ؟

ضحكت بين قصور كأساطير الليالي
هذه الجنة فانظر أي سحر وجمال !

يا حبيب الروح يا حلم السنا — هــذه ساعتنا قم غنّنـــا
سكر العشاق إلا أنّنـــا ... — فاسقنا من خمرة الرين اسقنا[1]

ولازمة هذه القصيدة هي عبارة « فاسقنا من خمرة الرين اسقنا » وهي تتكرر في ختام كل مقطوعة بانتظام ، وفي وسع القارىء المتتبع أن يرجع إلى سائر القصائد ويدرس شكلها ، فهي كلها موشحات حديثة طبعها الشاعر بطابعه الشخصي بما غير فيها من أشكال الوزن والتنسيق وبما حملها من الصور المعاصرة .

وقد أحدثت موشحات علي محمود طه رنة إعجاب في أطراف العالم العربي في حينها وأقبل الشعراء الناشئون وغيرهم على احتذاء أوزانها وصورها ومعانيها ، وفي وسع أي متتبع لصحف ما بعد سنة ١٩٤٠ أن يحصل على نماذج من هذه القصائد .

ولقد كان إحياء الموشح وإلباسه ثوباً من الأساليب المعاصرة والأفكار الحديثة خطوة طيبة يستحق عليها الشاعر الثناء،لأن هذا الفن من الفنون الشعرية قد بقي محافظاً على لغة معينة تحدرت إليه من الشعر الاندلسي مثل الكلمات: « بدر ، شادن ، رشا ، قدّ ، وصال ، غصن ، شقيق ، عذار ، دلال ، أقاح ، هلال ، ثغر ، برق قد أومض ، نظيم » إلى آخر هذا القاموس الجامد . كما بقي الموشح محافظاً على تقاليد المعاني والصياغة . وقد ساهم علي محمود طه مساهمة فعّالة في تحطيم هذه الأغلال التي قيدت الموشح وأبرزه شكلاً من الأشكال الحديثة يستطيع الشاعر أن يستخدمه في القصائد العاطفية الخفيفة في مناسبات المرح .

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٣ .

وقد أخذ طائفة من النقاد – منهم الدكتور شوقي ضيف – على أغنية الجندول أن معانيها سطحية وأنها بمجموعها ألفاظ مرصوصة لا تنتهي إلى مغزى عميق ولا ترتفع إلى مستوى الشعر العالي. وهذا الحكم، على ما قد يكون فيه من مبالغة، يصيب جانباً من الحقيقة. ويقع على الشاعر شيء من اللوم فيه، لأنه كان يستطيع، ببعض الجهد، أن يرفع المستوى الفكري لموشحاته بحيث تستوعب ما هو أبعد من مجرد النغم الظاهري والأوصاف الحسيّة. ولكننا ونحن نقرر هذا، لا نستطيع أن ننسى أن جانباً من القصور يقع على الشكل العروضيّ للموشح نفسه. فإن هذا الموشح بطبعه ليس شكلاً شعرياً مطاوعاً بحيث يستطيع الشاعر أن يصنع منه كل ما يريد وإنما هو شكل محدود فيه عسر وجنوح إلى السطحية. وكلتا الصفتين تنشآن عن شكله الذي يقوم، في الأصل، على اللازمة، فاذا لم توجد اللازمة، بقيت قوافيها قائمة تعود في خاتمة كل مقطوعة فتفرض نفسها. وهذه اللازمة تحدد نوع الفكر التي يمكن أن ترد في الموشح وتمليها إملاء.

ولنلاحظ معنى هذا. إن الموشح يتألف من لازمة ترد في أوله ويسلط الشاعر عليها الضوء، وهذه اللازمة تتألف من بيت واحد كما في أغنية الجندول أو من بيتين كما في موشح ابن زمرك التالي:

وبالله يا قامة القضيب ومخجل الشمس والقمرْ
من ملك الحسن في القلوب وأيد اللحظ بالحَوَرْ

ويقتضي البناء الشعري الجيد أن يجعل الشاعر في هذه اللازمة معنى يصح أن يتكرر في ختام كل مقطوعة. فاذا تذكرنا أن التكرار، بطبيعته يعرّي نقط الضعف في الشعر، أدركنا عظم مسؤولية الشاعر في صياغة هذه اللازمة، وكيف يجب أن يصوغها بحيث يتوافر لها الاستقلال الكامل عما جاورها بحيث ترد في مكانها دون تطفل أو ثقل. فاذا توافر الاستقلال بقيت الصياغة والمعنى الجميل.

حتى إذا انتهى الشاعر من « اللازمة » التي هي حجر الاساس في الموشح بدأ نظم المقطوعة ذات الطول المعين المفروض ولا بد لهذه المقطوعة أن تنتهي بترتيب ما ، بحيث يصح أن تعود اللازمة ، أو ما يعوض عنها (أي قوافيها) . وهذا المدى المحدد في الطول والوزن ، مع شرط عودة اللازمة ، يبهظ المعنى والشاعر . وأول نتائجه وأبرزها أن الموشح يصبح غير صالح للقصائد ذات المعاني العميقة والأفكار الجليلة ، لأن ما فيه من تقطع وما تسلبه إياه عودة اللازمة من تسلسل وانثيال ، كل ذلك يفقده مزية القصيدة المألوفة . يلي ذلك أن الأطوال الثابتة في مقطوعه الموشح وسرعة مجيء القافية ، ومقاطعة النغم ، وعودة اللازمة ، كل ذلك يضطر الشاعر إلى الصّنعة والتأنق للتعويض عن العمق والجلال .

وبسبب ذلك كله نميل إلى أن نحكم بأن علي محمود طه كان موفقاً في اختيار الموضوعات لموشحاته بحيث جعلها موضوعات غنائية لا تلتمس عمق الشعور ولا كثافة الجو وإنما يهمها التعبير بالنغم والصور الحسية عن معان لاهية عابرة تصلح للغناء وتحلو لمن لا يلتمس من الشعر أكثر من الطرب . نعم إن هذا الضرب من الشعر لم يعد يرضي القارىء المثقف المعاصر الذي يلتمس مستوى فكرياً معيناً ، ولكن هذا ليس ذنب الشاعر وإنما هو طبيعة الموشح نفسه ، تشهد لذلك مئات الموشحات الأندلسية وقد دارت كلها حول موضوعات اللهو العابر التي نجد فيها الشادن الأهيف والكأس ذات الحبب والندامى والروض والبدر واطراح الهموم ونحو ذلك من صور لا عمق لها في الغالب . ومهما حاول الشاعر أن يرتفع عن هذا المستوى ، لم يكن ارتفاعه من العلو بحيث ينجو من طبيعة السطحية في الموشح ، فذلك شيء يلازمه، لأن شكله هو الذي يفرضه فلا يد للشاعر فيه .

وإذا كان علي محمود طه قد نظم بضعة موشحات سطحية في معانيها العامة ، بديعة في جوها وموسيقاها ، فبحسبه أنه أسدى إلى الموشح يداً بنقله

إلى آفاق حياتنا المعاصرة ، وتحبيبه إلى الآلاف من الشعراء والقرّاء وبحسبه أنه جدد في عروضه وتفاصيله تجديداً قرّبه إلى روح العصر .

القافية في شعره

التزم علي محمود طه القافية الموحدة في كثير من شعره وإن كان خرج عليها غير قليل . ومن مزاياه أنه يحافظ على مستواه الفني في الحالتين ، سواء أكتب بالقافية الموحدة ، أم خرج عليها إلى القوافي المنوّعة . ذلك أنه ، فيما يبدو ، كان يميز بحسّه الفنّي القصائد التي تنتفع بالقافية الواحدة ، والقصائد التي يفيدها التنويع .

أما القافية الموحدة فقد استعملها في تلك القصائد التي تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها في إطار متين مثل قصائده : « طارق بن زياد » و « ليلة عيد الميلاد » و « عودة المحارب » و « انتظار » و « رجوع الهارب » و « التمثال » فإن قوة الفكرة ووضوحها في هذه القصائد تحتمل أن تكون القصيدة موحدة القافية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض ولا تتغير النبرة فيها كثيراً .

وأما القافية المتغيرة فقد استعملها في القصائد ذات الفكرة المتسلسلة المنثورة بحيث يرد جزء من الفكرة في كل مقطع ويكون تغير القافية متجاوباً مع تغير الفكرة . وهذا النوع من الشعر ذو وقفات فكرية وتموّج عاطفيّ تختلف علوّاً وانخفاضاً من مقطع إلى مقطع ، ولذلك تجيء القافية المتغيرة ملائمة للمحتوى كما في قصائده : « الموسيقية العمياء » و « ميلاد شاعر » و « كأس الخيام » و « غرفة الشاعر » .

ومما يلفت النظر أنه لم يستعمل تنويع القافية في شعر المناسبات قط . ولعلّ سبب ذلك أنه يعد شعر المناسبات شعراً جهورياً يجب أن يكون مجلجل النغم ، عالي الرنين ، فتمكّنه القافية الموحدة من ذلك بحيث يستحوذ على إعجاب

الجمهور المصغي ، بينما يترك القافية المتغيرة للشعر العاطفي لكي يضيف بها تلويناً شعورياً وتغيراً في النبرة .

ومن أمثلة التوفيق في اختيار إحدى القافيتين ، قصيدة « العشاق الثلاثة » وقد استعمل لها القافية المتغيرة ، وكان ذلك ملائماً كل الملاءمة لموضوعها وشكلها ، لأنه كان يغير القافية كلما تحدث عن عاشق من العشاق الثلاثة حتى إذا انتهى غيّر القافية إيذاناً بانتهاء جزء من الحكاية وبدء جزء جديد .

وبذلك قام تناسب كامل بين القافية وفقرات الموضوع .

على أن اللفتة البديعة في القصيدة تأتي في خاتمتها ، عندما ينتهي حديث العشاق الثلاثة ونصل إلى رأي « القمر » فيهم وفي عواطفهم . فقد ميّز الشاعر هذا القسم ، لا بالقافية وحدها ، وإنما بشكل الوزن أيضاً . فقد نقله فجأة من أسلوب الشطرين إلى أسلوب الشطر الواحد — وهو ما يسميه العروضيون بالمشطور — جاعلاً في آخر كل شطر قافية موحدة كما يلي :

فحدّق فيه الضوء وارتد مغضبا
وقال له : أفنيت في سخفك الصبا
ولما ترح جفناً من السهد متعبا
وسخرية بالنار أن تتقربا
كأن شعاعي في جفونك قد خبا
ومن عبثٍ مثواك في هذه الربا [1]

وقد كان هذا الشكل مناسباً كل المناسبة لأن القافية أصبحت ترد في

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٣٨ .

نهاية الشطر الواحد بعد أن كانت لا ترد إلا في نهاية الشطرين (البيت) . وهذا يُشعر بأن المتكلم (القمر) غاضب يلقي العبارات في سرعة وحنَق . وهي التفاتة شعرية مرهفة ونحن نعدّها دليلاً على خصوبة شاعرية علي محمود طه وقوة إحساسه بالوزن والقافية ، وأصالة فهمه لها .

ونجد شيئاً يشبه هذا في قصيدة « ميلاد شاعر » وهي قصيدة تقليدية في صورها وإن كانت فكرتها مبتكرة [1] وقد جرت على نظام الشطرين والقافية المتغيرة ، وكانت القافية تتغير في كل مقطوعة . ولم يتقيد الشاعر بطول معين للمقطوعات وانما ترك عدد الأبيات حرّاً مصوّراً المعنى في الفقرة حتى يفرغ منه وإذ ذاك يبدأ قافية جديدة . وإنما سقنا القصيدة مثلاً لأن الشاعر انتقل في ختامها إلى « المشطور » كما فعل في « العشاق الثلاثة » فقال :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنّة كنتمو بهـا توعدونـا

اجعلوها من البدائع زونـا

واملأوها من الجمال فنونا [2]

وهي بادرة موفّقة لأنّ هذه الفقرة في القصيدة من كلام « الخالق » وبها يفتح باب الجنّة للشعراء المحسنين فكأنها الآية « ادخلوها بسلام آمنين » . وهي مميزة بقافيتها وشكلها عن سائر المقطوعات لهذا السبب . والمشطورة ترسم خلاصة ما يريده الخالق من الشعراء فما يكاد حديثه ينتهي حتى يغير الشاعر شكل الوزن ويستبدل القافية لكي يختم القصيدة بكلمة منه هو تختلف في شكلها عن كلام الخالق .

---

(١) وهي عين الفكرة التي بنيت عليها مسرحية (أرواح وأشباح) من حيث تصويرها الشاعر هابطاً من السماء .

(٢) الملاح التائه ص ١٩ .

ومن الظواهر العروضية الطريفة أن الشاعر يكتب أحياناً قصيدة مقطعية على شكل الرباعيات أو الثنائيات ، فلا يستفيد من هذا الشكل بتنويع القافية من مقطع إلى مقطع وإنما يستعمل القافية الموحدة في المقاطع كلها كما في هذه القصيدة المختارة من « أرواح وأشباح » وعنوانها « الفنان الأول » :

هنالك حيث تشب الحياة وحيث الوجود جنين العدم
وحيث الطبيعة جبارة تشقّ الوهاد وتبني القمم
وحيث السعادة بنت الخيال ولذّتها من معاني الألم
وحيث الطريدان شجا الكؤوس ومجّا صبابتها من قدم

• • •

رنا والطبيعة في حليها وحواء عارية كالصنم
فمن أين سار وأنّى مشى تصدّته مقبلة من أمم
هنالك أول قلب هفا وأول صوت شدا بالنغم
وأول أنملة صوّرت وخطت على اللوح قبل القلم

• • •

فيا لك حوّاء أغويته وأعقبته حسرات الندم
لقد كان راعيك المجتبى فأصبح راميك المتهم
ولولاك ما ذرفت عينه ولا شام بارقة فابتسم
وعاش كما كان آباؤه يغني النجوم ويرعى الغنم [1]

ومن نماذج هذا في شعره قصائده : « القمر العاشق » و « الشوق العائد » و « أيتها الأشباح » ، وهو يلتزم فيها جميعاً نظام المقطوعة بما يتبعه من تقسيم المعنى إلى فقرات متساوية ، دون أن يخفف عن نفسه عبء القافية الموحدة وما

(١) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

تفرضه من قيود . ولا أظنني قرأت لشاعرٍ غيره مثل هذا الالتزام بشيئين أحدهما يغني عن الآخر ، فهو ضرب غريب من «لزوم ما لا يلزم» في الشعر . ولعلّ الشاعر أراد أن يثبت لبعض منتقدي قصائده ذات القوافي المنوعة أن نظام المقطع مطلوب في ذاته ، لأن المعنى يمليه ، فليس تهرّباً من أعباء القافية الموحدة . على أن هذا التعليل ليس أكثر من حدس . ولا حقّ لإنسان أن يحدس ما دام لا يملك الدليل . وإنما نعرض مثل هذه الحدوس ، لعلّ أديباً كان يعرف الشاعر معرفة شخصية ، يدلي برأي ينفع في الموضوع . فنحن نثير الفكرة لكي نتثبت منها لا لكي نثبتها .

الفصل الثاني

مآخذ على شعر الشاعر

١ — الوزن

لم تخلُ قصائد علي محمود طه من أخطاء الوزن وإن كانت هذه الأخطاء بسيطة معدودة . وقد رأيت أن أشير إليها إشارة عابرة لمجرد التنبيه .

فمن الخطأ ما جاء في عروض هذا البيت :

لمَ أقبلتِ في الظـلام إليّ   ولماذا طرقت بابي ليـلا [١]

فقد جاء فيه بـ « فاعلات » دونما إشباع في خاتمة الشطر الأول : مع أن الصحيح هو « فاعلاتن » لأن البيت من البحر الخفيف .

ولا يحل الإشكال أن نكتبها هكذا : « إليّا » لأن مد الياء لا يسوغ في غير القافية ، وهذا الشطر ليس مصرّعاً . وقد كان الصحيح أن يأتي بلفظة في آخرها سكون أصيل كالتنوين أو الألف المقصورة كما كان يصح أن يصرّع

(١) الملاح التائه . قصيدة « أيتها الأشباح » ص ٤٨ .

البيت على وجه ما . أما إبقاؤه على ما هو عليه فإنه ممتنع عروضياً والسمع الشعري لا يقبله .

ومما سبق أن نبهت إليه في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » الخطأ في وزن الطويل في قصيدة « العشاق الثلاثة » وسأورد هنا على ذلك الخطأ شاهداً آخر من القصيدة نفسها قال :

وأمعــن في تفكيره القمر الزاهي   ومرّ بأرض ذات عشب وأمواه
يناجيــه منها عاشق ذو ضراعــة   مناجاة صوفيّ لطيــف إله [1]

فإن وزن العجز الأول (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) .

ووزن العجز الثاني (فعولن مفاعيلن فعول فعولن) .

وتسمى التشكيلة الثانية عند العروضيين باسم « الطويل المحذوف المعتمد » وهي غير التشكيلة الأولى ولم يسمع قط أن العرب جمعوا بين تشكيلتين في القصيدة الواحدة . والسمع المدرب لا يطيق أن يجتمعا وإنما ينفر من ذلك نفوراً شديداً .

ومن الغلط العروضي قوله من « الرَمَل » :

يا لها كيف استقرت ثم فرت   لحظة مرت ولكن ما وعاها [2]

وفيه كان عروض الرمل « فاعلاتن » في غير ما تصريع وهو خطأ ظاهر لأن الصحيـــح أن تصير « فاعلن » ، وعلى ذلك جرى الشعر العربي كله . وهذا الخطأ غير نادر في الشعر المعاصر، ومنه كما أذكر بيت يرد في قصيدة

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٣٣ .
(٢) شرق وغرب ص ٢٣ .

لطيفة يغنيها محمد عبد الوهاب غاب عن ذهني اسم الشاعر الذي نظمها ، قال :

ذكريات عصفت بي ذكريـــات لم تدع من أجلي إلا بقايـــا

وقد يرتكب علي محمود طه في النادر الضرورة الشعرية المستكرهة مثل تحريكه الساكن في هذا البيت :

أنا ذاك الشريد في صحراء الـ عيش ضل السبيل في الفلوات(1)

فإن وزن البيت يقتضي فتح الحاء في كلمة « صحراء » . ومثل ذلك حذفه الياء في كلمة « الراعي » في بيت من قصيدة متأخرة له :

أم على فجـرك نـــاي فيه للراعِ ابتداعُ (2)

وقد أثبتها بالياء في النص المطبوع مع أن الوزن لا يحتمل هذه الياء سواء أثبتها أم حذفها ؟ وإنما هذه الياء باعتبار العروض غير موجودة والكلمة المستعملة هي « الراعِ » . ومن ثم فهي ضرورة شعرية غير لطيفة .

٢ — اللغة

ترد في شعر علي محمود طه مجموعة من أخطأ النحو واللغة والمعاني . ولا نظن السبب في هذا يرجع إلى أن الشاعر لم يكن يعنى بالجانب اللغوي من شعره ، لأننا نظن العكس ، فقد كان علي محمود طه من الشعراء الذين يعنون عناية شديدة بتجويد لغة الشعر ونظنه كان طموحاً حريصاً لا على أن

(1) الملاح التائه ص ١١٤ .
(2) شرق وغرب ص ٥٢ .

يتحاشى الخطأ وحسب وإنما على أن يمتلك مظهر الذي يحسن اللغة أيضاً ،
وأما سبب ما نرى من قصوره في هذا الباب فيكمن في ما فاته من الدراسة
العلمية المنتظمة للغة والأدب ، فقد عرفنا من سيرته القصيرة أنه لم ينل حتى
تعليماً ثانوياً كاملاً . والغالب على من كان هذا شأنه أن يلازمه ما عاش شيء
من ضعف اللغة ، وهذه ظاهرة عامة ملحوظة في أدب الشعراء الذين لم ينالوا
ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنتظمة للغة العربية وآدابها . نعم ، إن
الدراسة في ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر ، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة
عن الدراسة ، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة ،
فإذا نظم شعراً عالياً في روحه وموضوعه وصوره وموسيقاه فإن جانب اللغة
لا بد أن يظهر الضعف على وجه من الوجوه .

وكذلك كان شعر علي محمود طه ، فإنه ، على جماله وأصالته ، يشير
إشارة واضحة إلى ما وراءه من نقص في الثقافة اللغوية والنحوية . أما في
النحو فإن شعره يعرض أحياناً أخطاء فادحة مثل قوله :

فاسكبـي الخمـر وارشفيـ ـه على رنـة الوتـر
وإذا شئتِ فاسقنيـ ـه على نغمة المطر (١)

وفيه استعمل « اسقنيه » في خطاب المؤنث بدلاً من « اسقينيه » والظاهر
أنه اعتبر حذفها من علامات بناء فعل الأمر . وقد كرر هذه الغلطة في عدة
مواضع من دواوينه ومن ذلك ما ورد في إحدى قصائده والمخاطب مؤنث :

يقول أنا الحب لا تلقِ بي إلى النار إني قوي شديـد (٢)

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٥٤ .
(٢) الشوق العائد ص ٦٧ .

وفيه حذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم غير منتبه إلى أن علامة الجزم هي حذف لام الفعل لا ياء المخاطبة التي هي الضمير الفاعل فلا يجوز حذفها . وقد أقام وزن البيت على هذا الحذف غير المشروع ، فلا يستطيع إضافتها . ومن نماذج هذه الغلطة ما جاء في هذا البيت :

هاتِ كفّيكِ ولا تضطـــربي لا تخالَيْ ريبة في ناظــري [1]

وقد خاطب المؤنث فيه بكلمة « هاتِ » حاذفاً ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوّغ ذلك . وفي هذا البيت خطأ ثانٍ هو شكل اللام في كلمة « تخالي » فقد فتحها الشاعر والصواب كسرها على القاعدة . ومثل هذه الأخطاء تدلّ على نقص في دراسةِ قواعد النحو الأوليّة بله المعقد منها .

ومن الغلط النحوي الظاهر قوله :

ما عجيبٌ أن ترديه عليّـــا بل عجيب أنني لازلت حيّاً [2]

فقد استعمل فيه « لا زال » لغير الدعاء ، والصواب « ما زلت » كما لا يخفى على أي تلميذ ذكي من تلاميذ الثانوية .

وقد يجزم الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما في هذا البيت :

أقسمتْ لا يعصِ جبّار هواها أبد الدهر ولو كان إلهـــا [3]

فإن حق الفعل « لا يعصي » فيه هو الرفع لا الجزم . ولعل في ذهن الشاعر التباساً يتعلق بالجملة التي يتصدرها ما يشعر بالقسم أو نحوه . وهو وهمٌ ظاهر ليس له أساس في النحو ومنه في القرآن الكريم هذه الآية :

---

(1) زهر وخمر ص ٢٤ .
(2) الشوق المائد ص ٨٨ .
(3) الشوق المائد ص ١٨ .

« أهؤلاء الذين أقسمتم لا ينالهم الله برحمته ؟ » [1] وفيه كان الفعل مرفوعاً على الوجه الصحيح .

وقد ينصب كلمة على أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلا نعتاً حقّه الرفع كما في هذا البيت :

شعراءَ الشباب خرّ عــن الأيـ ـكة شادٍ مخضّبـاً بجراحه [2]

وقد نصب (مخضباً) فيه مع أنها نعت للنكرة « شاد » ، ولا يكون وصف النكرة حالاً كما هو معروف والصواب أن يقول « شاد مخضبٌ بجراحه » . ومن غلطاته قوله في ترجمته لقصيدة (البحيرة) للامرتين :

ويك دعنا نمرحْ بأجمل أيّـا ـمٍ ونلقى من بعد خوفٍ أمانك [3]

وفيه أضاف أفعل التفضيل إلى جمع منكّر ، والصحيح أن يضاف إما إلى مفرد منكّر مثل « أجمل يوم » أو إلى جمع معرّف مثل « أجمل الأيام » أو « أجمل أيام صبانا » أو نحو ذلك . ومن عيوب هذا البيت أن فيه فعلاً مرفوعاً هو « نلقى » معطوفاً على فعل مجزوم هو « نمرح » .

ومن أخطاء النحو الشنيعة إعراب كلمة « أخ » في هذا البيت :

من الرجال العابثين بينهـــم أخُ الأثام والغرام القلّب [4]

فإنه أعربها بالحركات بدلاً من الحروف ، مع توافر شروط إعرابها

(١) سورة الأعراف آية ٤٨ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ١٠٥ .
(٣) الملاح التائه ص ١٩٤ .
(٤) أغنية الرياح الأربع ص ١٩ .

بالحروف لأنها من الأسماء الستة ، وهي هنا مضافة إلى غير ياء المتكلم فالصواب أن يقول « أخو الأثام » وكثيراً ما يرتكب الكتاب الناشئون هذا الغلط ، وقد يرتكبه من هم أكثر من ناشئين .

وآخر ما ستقف عنده من غلط علي محمود طه في النحو رفعه لاسم لعلّ في البيت التالي :

فلعل من لمحات ثغرك بارقٌ ولعله وضح الجبين الناضر [١]

وإنما نكتفي بهذا المقدار من الأخطاء لأننا نكتب للتمثيل لا للاستقصاء . وعلي محمود طه يخطيء في اللغة كما يخطيء في النحو ، ومنهجنا في تعداد أخطائه أن نأخذ عليه ما خالف القواعد الأساسية دون أن نتحذلق فنطلب لغة القاموس ونغلق منافذ النور والهواء على الشاعر . فنحن نرفض للشاعر أن يقول :

يشرق السحر من تماثيل فيها ومقاصير كالبروج المزانــة [٢]

لأنه صاغ « المزانة » من الفعل « أزان » مع أن « زان » المجرّد متعد فالصواب أن يقول « المزينة » على القياس .

وقد يضيف الشاعر حرفاً دخيلاً على الكلمة مثل قوله « زجاجيها » يريد « زجاجها » :

فأوما له أني هنا تحت شرفتي وراء زجاجيها أخذت مكاني [٣]

---

(١) الملاح التائه ص ١٧١ .
(٢) الملاح التائه ص ١٤١ .
(٣) ليالي الملاح التائه ص ١٣٢ .

وقد يصوغ مصدراً عجيباً لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله « رعْياً » في هذا البيت :

رعيا المحب للحبيب حف بالمخاطر [1]

وهو يريد بها « الرعاية » أو « الرَّعْي » من رعى يرعى .

وقد يخطىء الشاعر في معنى الكلمة كما في هذا البيت :

إذا ما سقسق العصفور في أعشاشه الغُنّ [2]

فإنه يستعمل « سقسق » بمعنى « غرد » ولعله يقصد بها الفعل « شقشق » . والصحيح أنها لا تعني ذلك ومعناها بعيد عن ذلك كل البعد . وإنما هو – لسوء الحظ – معنى مستقبح يفسد البيت ويسيء إلى القصيدة .

ويخطىء في استعمال كلمة « الطهر » في هذا البيت :

ووسّد ثراك الطهرجنبك وانتظم لداتك فيه فهو مهد العباقر [3]

فهو يحملها معنى « الطاهر » والواقع أنها مصدر طهر يطهر .

ومن أخطائه في المعاني قوله :

ثمر ناضج الجنى كيف لا نقطف الثمر؟ [4]

فإن الثمر والجنى واحد تقريباً . وكثيراً ما يقع علي محمود طه في الغلط

(١) زهر وخمر ص ٧١ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ١١٠ .
(٣) ليالي الملاح التائه ص ١٠٤ .
(٤) المصدر السابق ص ٥٣ .

الإملائي فيكتب « قسا » بالألف المقصورة وهذا الصنف من الأخطاء يتكرر في مجموعاته الشعرية على الرغم من كثرة الطبعات التي ظهرت في حياته .

وقد يتساهل في استعمال الحروف فيضع حرفاً في غير موضعه كما في قوله:

من ليالي التي لم يهـــدأ الشـــوق عليهـــا [1]

فإن كلمة « عليها » هنا نابية وكان ينبغي لها أن تكون « إليها » والظاهر أنه اضطر إلى استعمالها لأن « إليها » وردت قافية لبيت تال مهم في المقطوعة ، فلم يبق إلا أن « يحشر » كلمة « عليها » في مكانها وإن تكن غير مناسبة . ومثل هذا نادر في شعره وأكثر ما يكون منه عنده استعمال الباء مكان (في) أحياناً وهو ليس من الشناعة بحيث نحصيه عليه ، وإن كان تحاشيه أجمل لأن للباء معاني غير معاني « في » كما يدرك كل متتبع .

• • •

هذه أبرز المآخذ على شعر علي محمود طه ، وهي — على كثرتها — لا تعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية ، والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها ، وكأن التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة . وهذه الفئة تسمى الناقد الذي يتناول اللغة وينبه إلى ما فيها من الغلط والخروج ناقداً « رجعياً » لا بل إنها قد لا تتورع عن اتهامه بأنه يجهل الأدب الحديث ، ومذاهب النقد الغربي . وقد بينت في فصل من كتابي « قضايا الشعر المعاصر » أن هذا الاتجاه لدى الأدباء المعاصرين ليس أصيلاً وإنما تحدر من دراستهم السطحية للنقد الأوروبي ، فهم يريدون أن يتبنوا نظرياته ، وما دامت تلك النظريات

---

(١) الشوق العائد تقدمة الديوان ص ٣ .

لا تعنى بنقد اللغة فلا بد لهم من أن يجاروها حرفياً ولو على حساب الشعر العربي الذي يكتب بلغة لها ظروف غير ظروف اللغات الأوروبية .

والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي ، لا بد أن يردّ الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري ، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبي . وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنين : إما من جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما من عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها .

والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة . وهل الشعر ، في واقعه ، إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركاكة الفوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية ؟ .



الباب الرابع

آراء علي محمود طه

١ – في الشعر .
٢ – في الحبّ .

الفصل الأول

آراء علي محمود طه في الشعر

نظرية في الشعر

يوشك علي محمود طه أن يكون صاحب نظرية كاملة في الشعر والشاعر ، نقول ذلك وإن كان لم يكتب بالنثر شيئاً يشبه النظرية أو يقاربها . وإنما كانت نظريته حيّة تنطق في شعره نفسه . وما أعرف شاعراً عربياً معاصراً كان يقدس الشعر ويحترم الشاعر إلى درجة علي محمود طه فإن له قصائد كثيرة في موضوع الشعر والشاعر وحسبه أن أطول قصيدتين كتبهما كانتا في هذا الموضوع ونعني بهما قصيدة « أرواح وأشباح » ذات الصبغة المسرحية ، وقصيدة « الله والشاعر » ذات الروح الغنائية . تناول في الأولى صلة الشعر بالغريزة ، وتناول في الثانية صلة الشاعر بالخالق من جهة ، وبالحياة الإنسانية من جهة ثانية ، وعرج على جوانب من نفسية الشاعر فتناولها . هذا بالإضافة إلى قصائده القصيرة التي دارت حول الشاعر والشعر مثل « ميلاد شاعر » و « غرفة الشاعر » و « مخدع مغنية » و « خمرة الشاعر » و « حانة الشعراء » و « موت الشاعر » وسواها .

وإلى جانب هذه القصائد التي خصصها كلها للشاعر ، نجد في كثير من قصائده التفاتاً إلى الشاعر ، وهو التفات لا يكاد يفارقه ، فهو لا ينساه قط ،

وكأن الشعر كان أحبَّ شيء إلى قلبه وروحه فهو يتغنى به ويتحدث عنه ويعيش له . ويحسبنا أنه كان يذكره حتى وهو يكتب قصائد المناسبات فيقول في إحداها :

الشعر عندي نشوةٌ علويـــة   وشعاع كأس لم يقبلها فـــمُ

إني بنيت على القديم جديده   ورفعت من بنيانه ما هدّموا (١)

لقد كان الشعر نشوته العلوية الأثيرة التي لا ينقطع عن ذكرها ، حتى تجمعت بين أيدينا ، في ثنايا قصائده ، خطوط شبه « نظرية » في الشعر تعبر عن رأيه فيه وفي صلته بالحياة والفكر ، وفي سمات الشاعر الحق ونحو ذلك . وسنبسط الخطوط الأساسية لهذه النظرية في الصفحات التالية ، مستندين إلى شعره نفسه ، واضعين جوانبها المختلفة تحت عناوين جانبية تيسر المراجعة والتبويب .

أ ـ وظيفة الشاعر وغايته

يؤمن علي محمود طه بأن للشاعر قداسة تأتيه من قداسة شعره ومشاعره ، وهو يخاطب الخالق بهذا المعنى في قصيدته « الله والشاعر » فيقول :

أنا الذي قـــدست أحزانـــه   الشاعـــر الشاكي شقاء البشر

فجرت بالرحمة ألحانه   فاملأ بها يارب قلب القدر (٢)

وإنما أرسل الشاعر إلى العالم ليكون يداً رحيمة تكفكف الدموع وأغنية

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٥ .
(٢) الملاح التائه ص ٩١ .

عزاء ، فهو في ذلك شبيه « بالنبي » ، لأنهما كليهما ، مرسلان من الله إلى هذه الأرض لتأدية رسالة ، يؤدي النبيّ رسالة الدين ، ويؤدي الشاعر رسالة الجمال والروح والحب . وفي شعر علي محمود طه لمحات غير قليلة تشير إلى رسالة الشاعر هذه فمن ذلك قوله في المطولة :

ما الشاعر الفنان في كونه   إلا يد الرحمة من ربه
معزيّ العالم في حزنه   وحامل الآلام عن قلبه (١)

فالشاعر مرسل من الله لكي يؤدي رسالة رحمة وعزاء إلى العالم ويتمثل جانب من هذه الرحمة في شعر الشاعر لأنه يبهج العالم ويعزيه بأنغام « قيثارته ». ونجد معنى مقارباً لهذا في قوله مخاطباً الخالق :

بعثتهُ طيراً خفوقَ الجناح   على جنان ذات ظل وماء
أرسلته فيها قبيل الصباح   وقلت غن الأرض لحن السماء

ولحن السماء هو لحن الأخلاق الكاملة والترفع والروحانية ، وهي المعاني التي يتصف بها الشاعر في ديوان « الملاح التائه » الذي جاءت فيه القصيدة .

يضاف إلى ذلك أن الشاعر يؤدي عن إخوانه البشر مهمة التعبير فهو يصف همومهم وآلامهم ويرفعها إلى الخالق فكأنه « وسيط » بين الله وعباده ، يرفع إلى الله شكاية البشر ، ويوصل إلى البشر رسالة السماء ومطالب الخالق . وهذا يستتبع — عند علي محمود طه — أن طبيعة الشاعر تتوسط بين « الألوهة » و « الآدمية » فهو أرفع من البشر بروحانيته وقوة بصيرته ورهافة إدراكه ،

(١) الملاح التائه ص ٩١ .

وهو دون الخالق العظيم لأنه مركب من « النقص والتمام » كما يقول في « أرواح وأشباح ».[1] ويعبر علي محمود طه عن هذا « التفرد » الذي منحه الله للشاعر تعبيراً جميلاً في أكثر من موضع واحد من شعره كما في قوله :

حبته الألوهـة روحاً يرى ... وينطق عنهـا بوحي السمـاء
يحسّ الخيال إذا ما سرى ... ويلمس ما في ضمير الخفاء
ويبتـدر النجـم في أفقـه ... فيرشفه قطـرة من ضياء [2]

وهذه الأبيات تشخص ظاهرة البصيرة المدركة التي يملكها الشاعر فهو ذو حاسّة روحانية تجعله موصول النفس بما هو أعمق من المظاهر الحسيّة للأشياء، لذلك يستطيع أن يصل بروحه إلى أبعد مما يصله الآخرون من البشر . وقد سيطرت هذه الفكرة على ذهن علي محمود طه سيطرة عميقة فكان يصدر عنها كلما ذكر « الشاعر » باعتباره فكرة عامّة ، وكلما تناول شاعراً بعينه في قصيدة . أما الشاعر وهو فكرة عامّة فإن علي محمود طه قد خصه بالجانب الأكبر من قصيدته « أرواح وأشباح » وفيه صوّره باحثاً عن « الحقيقة » مقتحماً في سبيلها الدياجي والأعاصير والمخاطر كما تدلّ هذه الأبيات :

ويارب ليلٍ كوادي الخيـال ... دعتْه الحقيقـة في جوفـه
فسار يضمّ صـدور الرباب ... ويستضحك النـور في سُدْفه
وغاب كأعجوبة في الـدجى ... تحار الأساطير في وصفه [3]

---

(1) أرواح وأشباح ص ٥٧ .
(2) أرواح وأشباح ص ٥٨ .
(3) أرواح وأشباح ص ٦٤ .

فالحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان ، هي غاية الشاعر العظيمة التي ينذر حياته للوصول إليها . وهو إنما يصل إليها بما يملك من بصيرة وحكمة لأنه ملهمٌ مصادره إلهية عالية لا يصل إليه إلا أرباب القلوب المرهفة والنفوس المتفتحة . وقد منح علي محمود طه صفة « البصيرة » وإدراك ما وراء الأشياء إلى حافظ إبراهيم في مرثيته له فقال عنه :

وخيال يسمو إلى مـــا وراء الـ ـــكون من عالم اليقين ويذهب
يُنْفذ الفكر في مجاهـــل دنيا ه فيبـــدو له الخفيّ المغيَّب [1]

ويكاد علي محمود طه يضع الشاعر في مرتبة النبيّ لا بل إنه ربما رفعه فوق مستوى النبيّ في بعض الأحيان كما يبدو من قوله :

فلكم جــاء بالخيـــال نبيّ ولكم جنّ بالحقيقة شاعـــر [2]

وفيه يشير إلى أن النبيّ قد يأتي أحياناً بفكرة خيالية بينما يجنّ الشاعر في طلبه للحقيقة إلى درجة الهوس .

ونجد في قصيدة « ميلاد شاعر » نصاً للرسالة الخلقية التي ناطها الخالق بالشاعر وسنقتطف الآن فقرة من الخطاب الذي يوجهه الخالق إلى الشاعر :

لا تقل كم أخ لك في الأر ض شقي الوجدان أسوان حائر
إن تكن ساورته في الأرض آلا م وحفّت به الجدود العـــواثر
فلكي يستشفّ من خلل الغيـ ـبِ جمالاً يذكي شباب الخواطر
ولكي ينهل السعادة من نبــ ع شهيّ الورود عذب المصادر

(١) الملاح التائه ص ١٦١ .
(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

فلكم جاء بالخيال نبـــيّ ولكم جنّ بالحقيقـة شاعر
إنما يسعد الوجود وتشقـــو ن وإني لكم مثيب وشاكر [1]

وفيها يفصّل علي محمود طه فكرته عن الشاعر فهو إنما يتألم ويلقى النحس لكي ترهف بصيرته فيدرك الجمال الأعلى الماثل في ما وراء المادّة في « الغيب » وذلك هو (النبع الشهيّ الورود) لأنه نبع السعادة الروحية التي لا يدركها إلا الشاعر ومن كان مثله مرهف النفس . وعلى ذلك يكون الألم سلّماً يرقى الشاعر عليه إلى الرهافة والبصيرة والحكمة .

ونجد في طوايا هذه القصيدة المهمة أدلة على فكرة علي محمود طه عن الوظيفة الجمالية المنوطة بالشاعر فالخالق يخاطب الشعراء بقوله :

ولكم جنّتي اصطفيتكم اليـــو م لتحيوا بها جميـل المآثـرْ
فانسقوها جداولاً ورياضاً واجعلوها سرح النهى والنواظر
اجعلوا النهر كيف شئتم ومدّوا شاطئيه بين المروج النواضـر
ماؤه ذوب خمرة وسنا شمـــس وريّا وردٍ وألحان طائر
وضعوا هضبة تطل عليـــه ذات صخر منوّر العشب عاطر
واغرسوا النخلة الجنية فوق النبـع في الموقف البديع الساحـر [2]

وتلك وظيفة جمالية مضمونها « التجميل » وبثّ الخضرة والحياة في هذا الكون وفي نفوس سكانه .

---

(١) الملاح التائه ص ١٧ .
(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

ب ــ الشاعرية والحزن

يؤمن علي محمود طه بأن الشاعرية ، في صورتها الصافية ملازمة للحزن والكآبة والشحوب . وهذا معنى نجده واضحاً في افتتاحية مطوّلة « الله والشاعر» حيث يقول :

لا تفزعي يا أرض لا تفرقي من شبح تحت الدجى عابــر
ما هو إلا آدمــي شقــي سموه بين الناس بالشاعــر [1]

فمن هذا المقطع يبدو أن الشاعر « آدمي شقي » في حقيقته ، وإنما يسمى عند الناس بالشاعر . فالشاعرية في هذا النص ليست أكثر من « اسم » لحقيقة « الآدمية الشقية » .

ونجد مثل هذا المعنى في القصيدة الجميلة « غرفة الشاعر » وهي تصور الشاعر إنساناً كئيباً كثير التأمل ، يسهر في غرفة صامتة مصباحها هزيل يذكر برمق الحياة الأخير ، وفي هذه القصيدة ترد الأبيات التالية :

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغض وحطمت مــن رقيــق كيانــك
آه يا شاعري لقد نصل الليــ ــل وما زلت سادراً في مكانك
ليس يمحو الدجى عليك ولا يأ ــمى لتلك الدموع في أجفانك [2]

والحق أن « تلك الدموع » لا تفارق عيني « الشاعر » إلا نادراً ، فهو بطبيعته إنسان دامع العينين ذو « ضنىً وشحوب » أو هكذا يصوّره علي محمود طه في قصائده فماذا ترى يسبب هذه الدموع ؟

---

(١) الملاح التائه ص ٧٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

نستخلص من شعر علي محمود طه أن حزن الشاعر ينبع من مجموعة أسباب متشابكة معقدة لا يمكن تجزئتها. وأقوى هذه الأسباب ما يملك الشاعر من نزعة مثالية طاهرة الميول تجعله يتطلع دائماً إلى ما هو أعلى وما هو أسمى وأطهر وأصفى. وقد عبّر عن هذا المعنى في أكثر من موضع من شعره فقال في المطوّلة:

يا ربّ ما أشقيتني في الوجود إلا بقلبي ليتـه لم يكـــن
في المثل الأعلى وحب الخلود حمّلته العبء الذي لم يهن (١)

وفي هذين البيتين يقول الشاعر إن سرّ شقائه هو قلبه الذي يحبّ المثل الأعلى ويتعشق الخلود فيحمل بسبب من هذه الميول العالية عبئاً لا يهون. ومثل هذا المعنى قد ورد في قصائد أخرى للشاعر كما في قوله:

وعشقتُ موت الخالدين وعفت من عمري حقارة كلّ يوم فان (٢)

وتنشأ جسامة هذا العبء من المسؤولية التي يلقيها على النفس حبّ المثل الأعلى. ومن أروع قطائده التي تعبر عن هذه المعاني قصيدة «قلبي» وفيها يتحدث عن الناس حوله ويوازن بين نفسه وبينهم فيقول:

هم عالم في غيّـه يمـضي مستغرقاً في الحمـأة الدنيـا
نزلوا قرارة هـذه الأرض وحللت أنت القمّـة العليـا

عبّاد أوهام ومـا عبـدوا إلا حقـير مـنىً وغايـات
ومناك ليس يحدّهـا الأبـد دنيا وراء اللانهايـات (٣)

---

(١) الملاح التائه ص ٩٢ .
(٢) المصدر السابق ص ٦٤ .
(٣) المصدر السابق ص ٥٣ .

وبسبب هذا الحبّ الجسيم للمثل العليا الجميلة يحتمل الشاعر مصاعب ومشاكل مثل « صراع القلب والعقل » الذي يرد ذكره في خاتمة قصيدة (قلبي) ، ومثل الصراع بين « الروح » التي تسمو إلى الأعالي بتطلعاتها النبيلة و « الجسم » الذي ابتلي بالغرائز الدنيا ، وهو الموضوع الذي عني به علي محمود طه في غير قليل من قصائده كما في قوله مخاطباً الخالق :

يا ربّ صنعُك كلّهُ فــتنٌ أين الفرار وكيف مطّرحــي
هذي الروائع أنت خالقهــا ما بين منجــرد ومتّشـــح
أترى معاقبتّي على قــدر لولاك لم يكتب ولم يتّح (١)

وقد عالج هذا الموضوع نفسه — الصراع بين الروح والجسد — في المطوّلة « الله والشاعر » وفي « كأس الخيام » وفي « أرواح وأشباح » . ولا يمكن أن تدلّ عنايته بهذا الصراع إلا على أنه كان في تأمّل دائم له بحيث بقي يحاول أن يجد حلاً للأزمة الفكرية التي يعانيها أو « العبء الذي لم يَهُنْ » الذي حمّله إياه حبّه للمثل الأعلى . ولا يخفى أن الإنسان المتوسط الذي ليس شاعراً ولا روحانياً ، لا يعاني هذا الصراع لأنه يعيش في حدود حواسّه ويتقبّل ذلك تقبلاً حسناً لا ألم فيه ولا ندم . وإنما يحسّن وخز الأسى من كان ذا قلب حسّاس ونزعة مثالية مثل علي محمود طه .

وإلى جانب الألم الذي يثيره في نفس الشاعر غرامه بالمثل العليا يقوم ألم ثان ينشأ عما تمتلىء به نفسه من « رحمة » فالشاعر حنون ، رحيم القلب ، لا يستطيع إلا أن يشارك البشر آلامهم . وأبرز صورة من هـــذا قوله في خطاب الخالق :

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٠ .

أنا الذي قدّستَ أحزانـــه   الشاعر الشاكي شقـاء البشر
فجّرت   بالرحمة   ألحانه   فاملأ بها يا ربّ قلب القدر [1]

وفيه تملك ألحان الشاعر « صفة الرحمة » وليست مطوّلة « الله والشاعر » إلا صورة من هذه الرحمة التي لا تشمل البشر وحسب وإنما تتناول الطبيعة كلها ، كما نرى من الألم الشديد الذي تسببه للشاعر رؤيته لعدوان الذئب على الشاة ، والصلّ على صغار الطيور . وسوى ذلك من صنوف الأذى الذي يقع على الحيوان ، وقد يمضي في إحساسه بالطبيعة إلى أبعد من ذلك مما يعرضه هذان البيتان الجميلان :

إذا ما هوت ورقات الخريف   أحسّ لها وخزات السنـــــان
وإن سكبت زهرة دمعـــــة   فمن قلبه انحدرت دمعتـــان [2]

وكيف يتخلص من الحزن من كان له مثل هذا القلب الحنون ؟

وليس القلب وحده هو الحساس عند شاعرنا ، وإنما يمتلك فكره الحساسية نفسها ، ولذلك يحسّ الألم لما يسميه « أنقاض الحضارات » وهي تملأ وجه الثرى بعد الزلزال المدمّر الرهيب الذي صوره في المطوّلة وخرج بعده يطوف بالبلدان ويرى ما حلّ بالأرض والبشر :

مررت   بالبلدان   مستعبرا   أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أنقاضها تمـلأ وجـــه الثرى   وكنّ بالأمس مثار الفتون [3]

---

(١) الملاح التائه ص ٩١ .
(٢) أرواح وأشباح ص ٦١ .
(٣) الملاح التائه ص ١٠٢ .

ومهما يكن من أمر الأسباب الخاصة لحزن علي محمود طه ، فإن الشعر والكآبة قد تلازما عند شعراء الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر . ولعل الجانب الفكريّ من حزنه يستمد جذوره من الرومانسيين ، فهو فيما نعلم معجب بقصيدة « القبرة » «To A Skylark» للشاعر بيرس بيش شلي Shelley وفيها بيت مشهور ترجمه علي محمود طه كما يلي :

وإن أشهى الأغاني في مسامعنــا ما سال وهو حزين اللحن مكتئب[1]

والأصل الإنكليزي له يجري هكذا :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts

« أعذب أغانينا هي تلك التي تصف أكأب أفكارنا » وفيه تمجيد للشعر الحزين .

ج – الشاعرية والأخلاق

يؤمن علي محمود طه بأن الشعر معنى مرادف للأخلاق الكريمة وطهر النفس وترفع الروح ، وهذا معنىً ينعكس في كثير من شعره ويدل على روحانية أكيدة يتصف بها . وخير دليل على هذا قوله في خاتمة قصيدة « غرفة الشاعر » :

لست تجزى من الحياة بما حمـّـ ـت فيها من الضنى والشحـــوب
إنها للمجون والختل والزيــ ـف وليست للشاعر الموهوب[2]

(١) أرواح شاردة ص ٥٠ .
(٢) الملاح التائه ص ٣٣ .

والمعنى الواضح لهذين البيتين أن علي محمود طه يميز حقيقة الشاعر ويجعلها مناقضة لحقيقة الماجن والمخاتل والزائف ، فهما دائرتان متعارضتان ، فما دامت الحياة ملكاً للمجون والختل والزيف فهي بالضرورة ليست « للشاعر الموهوب » . وكلمة « موهوب » ذات دلالة هنا لأنها ترتفع بالشاعريّة إلى رتبتها العليا وبذلك تقيم تناسباً عكسياً بين الطرفين . فكلما كانت موهبة الشاعر أغزر كان خلقُهُ أصفى وأطهر ، ومن ثمّ كان بعده عن المجون والختل والزيف أكبر .

هذه خلاصة نظرة علي محمود طه إلى طبيعة الشاعر فهو يجعلها طبيعة أخلاقية ؛ وقد عبر عن هذه الفكرة في كثير من قصائده ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة « ميلاد شاعر » وفيها نسمع « الخالق » يخاطب الشعراء محدداً « وظيفتهم » في الوجود فيقول لهم في هذه « المشطورة » :

أدخلوا الآن أيهـا المحسنونا
جنّة كنتمو بهـا توعدونـا
اجعلوها من البدائع زونـا
واملأوها من الجمال فنونـا
إملأوها فناً وليس فتونا (١)

والخالق يسأل الشعراء هنا أن يملأوا الوجود « فناً » لا « فتوناً » لأن الفتون ــ عند الشاعر ــ يعني العبث والمجون وغير ذلك مما يخرج الإنسان عن روحانيته وطهارة نفسه وكمال عقله ويجيء هذا المعنى أوضح بعد أبيات :

(١) الملاح التائه . قصيدة « ميلاد شاعر » ومنها الأبيات التالية أيضاً .

وصفوهـــا جداولاً وعيونا
ووروداً . نديـــة وغصونـــا
لا تثيروا بها الهوى والمجونا

والهوى هنا قد جعل مرادفاً للمجون لارتباطه بالأهواء الدنيئة والتقلبات العاطفية والحدة الحسية ، ومن المؤكد أن علي محمود طه لا يريد بها « الحب » الطاهر النقيّ لأن خاتمة القصيدة تدعو الشاعر دعوة صريحة إلى « الحب » بعد أن نهته ُ عن « الهوى » وذلك حيث يقول :

أيها الشاعر اعتمد قيثـــارك

. . . .

واجعل الحبّ والجمال شعارك

وهكذا نجد قصيدة « ميلاد شاعر » تنوط بالشاعر وظيفة خلقية محضة تبتعد عن المجون والهوى والفتون وتدعو إلى الأخلاق والفن والجمال والعمل المجدي . وقبل هذا يصف علي محمود طه الشاعر وصفاً روحانياً فيقول عنه إنه :

لمحة من أشعة الروح حلّت في تجاليد هيكـــل بـــشريّ

فالشاعر ليس إلا روحانية مضيئة نزلت في هيكل الجسد البشريّ . وقد أصبح هذا معنىً مفهوماً بعد أن أبرزنا فكرة علي محمود طه عن صلة الشعر بالأخلاق .

وآخر ما نقف عنده من شعره الروحانيّ قصيدته « مخدع مغنية » وهي قصيدة جميلة اجتمع لها فن الشاعر وموهبته فجاءت مكتملة فيها الوصف البارع والحوار الناجح والفكرة العالية . وهو يظهر فيها بشخصيته الجميلة « شاعر الحبّ والجمال » كما نسمعه يقدم نفسه إلى المغنية في هذين البيتين :

هتفت بي: تراك من أنتَ ياصبا ح فقلت : المعذّب الملتـــاحُ
شاعر الحبّ والجمال فقالت ما عليه إذا أحبّ جنـــاحُ [1]

وتقدم القصيدة موازنة بديعة بين شخصية المغنية وشخصية الشاعر . بكل ما في الأولى من حسيّة وسطحية ، وبكل ما في شخصية الشاعر من صفاء وروحانية وترفع . أما هو فما تكاد تسأله « من أنت يا صاح ؟ » حتى يتذكر شخصيته التي يحبها « شاعر الحبّ والجمال » فيذكرها لها وكأنه يحذّرها من أن تسيء فهمه ، فهو إنما يُرافقها لأنه شاعر له نظرة مثالية إلى الجمال والحبّ. ولكن جواب المغنية يفضح تبذلها وحسيتها ومستواها الفكريّ فهي لا تفهم من الرفقة إلا معنى الجسد والحواسّ . وإنما عذاب الشاعر في مفهومها حنين إلى الارتواء الحسّيّ لا أكثر ولذلك تدعوه دعوتها الصريحة :

فمضت في عتابها :كيف لم تدْ ر بما برّحتْ بك الأتراحُ ؟
إن أسأنا إليك فاليوم يَجْزيـــك بما ذقتـــه رضاً وسمـــاحُ
ولك الليلة التي جمعتنـــــا فاغتنمها حتى يلـــوحَ الصباح

وعند هذا يندفع الشاعر إلى إيضاح موقفه . فيكشف للمغنية مثاليته وطهره بالألفاظ الصريحة ويرفض دعوتها كما نلمس في هذه الأبيات التي اختتم بها القصيدة :

قلت:حسبي من الربيع شذاهُ ولعينيّ زهرُهُ اللمّـــاحُ
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيـــه بلبـــل صـــدّاح
فنيت في هواه منّا قلـــوب وأصابت خلودهــــا الأرواح

(1) الملاح التائه . قصيدة « مخدع مغنية » ص ٣٨ .

ومعنى الأبيات أنه يرفض أن يقع في التجربة مع المغنية لأنه يكتفي بالشذى من أزهار الربيع . والشذى هنا رمز إلى فكرة الجمال المجرد الذي يهيم به الشاعر . وهو يؤكد هذا المعنى بقوله « نحن طير الخيال » أو « البلبل الصدّاح في روض الحسن » وهو معنى تجريديّ رمزيّ خالص يشير إلى مثالية الحسن وارتباطه بعوالم الفكر الواسعة المتعالية . والبيت الثالث تقوية لهذا المعنى المثاليّ تجنح إلى الصوفية فإن « الفناء في هوى الحسن » يؤدي إلى « الخلود ». وهذه الألفاظ تذكرنا بشعراء الصوفيّة كمثل قول ابن الفارض :

ولكن لديّ الموت فيــك صبابــة حياة لمنْ أهوى عليّ بها الفضــل
فمن لم يمت في حبّه لم يعش بـــه ودون اجتناء النحل ماجنت النحل

فالموت في حبّ الجمال يؤدي إلى الحياة (أي الخلود) وهو عين المعنى الجميل الذي انتهت إليه تجربة علي محمود طه مع المغنية .

الفصل الثاني

آراء الشاعر في الحب

تقدمة

شغل موضوع الحب جانباً كبيراً من شعر علي محمود طه ، وهذا طبيعي وقد وقع مثله لشعراء كثيرين . غير أنه انشغل انشغالاً خاصاً بالناحية الفكرية من الحب، فهو لا ينظم شعر الحب وحسب وإنما يفلسف حبّه حيناً عبر عنه وكأنه عاش عواطفه بفكره وقلبه معاً . ويرجع سبب هذا إلى طبيعته الروحانية وهي لفتة خاصة به لا يشاركه إياها سائر الشعراء ، لأن أغلب الشعراء ينظمون عواطفهم ولا يتأملونها أو يعلقون عليها ، أما هو فما يكاد ينفعل بعاطفة الحب ، أو يقع في تجربة حتى تختلج في ذهنه الأسئلة المتأملة والأفكار فلا يملك إلا أن يسجلها مع عواطفه . وبين أيدينا ، من الدلالة على هذا الميل الفكري عنده قصيدته « قلبي » فلعل قارىء عنوانها يتوقع أن تكون قصيدة مشتعلة بمشاعر الشوق والصبابة ، والواقع أنها قصيدة فكرية خالصة كما يدلّ مطلعها الذي يخاطب الشاعر فيه هذا القلب :

كالنجم في خفق وفي ومض   متفـــرّداً بعوالم السُـــدُم
حيران يتبـع حيرة الأرض   ومصارع الأيـام والأمـــم

مستوحشاً في الأفــق منفرداً　　وكأنــه في سامــر الشُهــب
هذا الزحام حيــاله احتشدا　　هو عنه ناءٍ جدّ مغتربِ [1]

إن هذا القلب يكاد يكون كله فكراً بحيث يتبع « مصارع الأيام والأمم » وليس هذا مستغرباً فإن علي محمود طه شاعر فكر إلى أبعد مما يلوح للناظر المتعجل ، وكل ما في الأمر أن فكره هذا فكر شاعر ، فهو لا يستند إلى المنطق الجاف والقياس البارد وإنما إلى وهج العاطفة وحرارة الانفعال فهو مرتبة بين برودة الفكر الفلسفيّ واشتعال العاطفة العمياء،أو لنقل إنه يفكر بقلبه لأن قلبه هو النبع الأكبر الذي يغذي جهات حياته كلها . ولذلك نراه لا يملك من العلم أكثر من « علم القلب » ، عن طريقه يصل إلى المعرفة :

نفذت إلى الأعمــاق نظرته　　فإذا الحيــاة جليــة السرّ [2]

وقد رأينا من مظاهر هذا أسلوب علي محمود طه في النظر إلى الشاعر لأنه يعتبره مرتبة من مراتب الإنسان في رقيه نحو النبوة بما يملك من قدرة على كشف الأسرار التي تكمن وراء مظاهر الأشياء ووهم الحواس . والشاعر لا يصل إلى الأسرار إلا عن طريق قلبه .

ونحن نريد ، في هذا الفصل ، أن ندرس آراء علي محمود طه في الحب وسنستند — على عادتنا — إلى شعره .

أ — الحب والطبيعة

ما يكاد علي محمود طه يحسّ عاطفة الحب حتى يحس معه بالطبيعة من حوله ، ونماذج هذا كثيرة في شعره منها قوله :

---

(1) الملاح التائه ص ٥١ .
(2) ليالي الملاح التائه ص ٥٢ .

وانتحينا من جانب البحر مجرى	مطمئن الأمواج ساجي الخرير
نزلت فيه تستحم النجوم الـ	ـزهر في جلـوة المساء المنـير
راقصات به على هــزج المو	ج عرايـا مهـدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا الـ	ـليل في زورق رخـيّ المسير
ورياح الخليج دافئـة تثـ	ـني حواشي شراعه المنشور [1]

ولقد رأينا في تحليلنا السابق لقصيدة « أغنية ريفية » أن الشاعر يخرج ليجلس ساعات على شاطىء النهر ، في الظلام ، تحت صفصافة معزولة ، فيحلم بحبيبه الذي يراه متمثلاً في كل مظاهر الطبيعة :

أطالع وجهك تحت النخيل	واسمع صوتك عند النهر [2] .

ويقع له مثل هذا في قصيدته « انتظار » :

ويطير سمعـي صوب كل مرنـة	في الجو تخفق عن جناحي طائر
وترف روحي فوق أنفاس الرُّبـا	فلعلهـا نفس الحبيب الزائـر
ويخف قلبي إثر كل شعاعـة	في الليل تومض عن شهاب غائر
فلعلّ من لمحات ثغـرك بـارق	ولعله وضح الجبـين الناضر [3]

وليس رجوع الشاعر إلى الطبيعة واستذكاره لها في ساعات الانفعال والوله إلا سمة من سمات الحب الصادق الذي يرد الإنسان إلى بساطة الإحساس وبذلك يعيده إلى أحضان الطبيعة فيزداد ارتباطه بها ويشعر أنه بضعة منها

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٤٧ — ١٤٨ .
(٢) الملاح التائه ص ٤٤ .
(٣) المصدر السابق ص ١٧١ وفي البيت الأخير غلطة نحوية والصواب (بارقاً) .

يندغم فيها كل الاندغام. والحب هو نفسه انكفاء إلى طبيعة الإنسان بما يفرضه عليها من اندفاع في اتجاه الذات البسيطة المجردة من طلاء المجتمع وتصنع الحضارة. وعند هذه الحالة من العفوية والبساطة تكون الطبيعة أقرب ما تكون إلى نفس الإنسان فيقترب منها ويجد فيها تعبيراً عما تختلج به نفسه، لا بل إنه يجد منها عطفاً خفياً وتعاطفاً وكأنها تحنو على ألمه وتفرح مع فرحه. ولعلنا في أفراحنا وأحزاننا نلقي على الطبيعة ظلال مشاعرنا فنلونها بها فلا هي تحزن ولا هي تبتهج وإنما ذلك من صنع حساسيتنا وخيالنا.

ومن أروع قصائد علي محمود طه في تشخيص صلة الحب بالطبيعة قصيدته «رجوع الهارب» وفيها تبدو الطبيعة حليفة الحب الكبرى، فهي تصادق الشاعر حين يكون محباً مخلصاً للحب، وتجفوه وتتنكر له حين يهرب من حبه فكأنها هي والحب واحد يتعاونان على من يعاديهما ويبتسمان لمن يقبل عليهما. وقد صور الشاعر هذا المعنى في أبيات بديعة الجمال يصف فيها ما قاساه من عداوة الطبيعة عندما انطلق هارباً من حبه «ينشد السلو والنسيان».

ومشيت في الوادي يمزق صخره	قدمي وتدمي الشائكات يميني
وعدوت نحو الماء وهو مقاربي	فنأى وردّ إلى السراب ظنوني
وبدت لعيني في السماء غمامة	فوقفت فارتدت هنالك دوني
وأصخت للنسمات وهي هوازج	فسمعت قصف العاصف المجنون

ألا يبدو من هذه الأبيات أن الطبيعة تريد أن تلقي درساً على الشاعر المتنكر للحب؟ فهو يلقى سخريتها أينما اتجه: الوادي يمزق بصخره قدميه، ويدمي شوكه يديه، والماء يلوح له من بعيد حتى إذا دنا منه انقلب سراباً كاذباً، والغمامة تلاعبه بقسوة، وتجري أمام عينيه فإذا وقف سعيداً بما تعد

به ارتدت دونه . والنسمات الهازجة تنقلب في سمعه قصفاً . وهو يختم هذا التصوير الجميل ببيت يختصر المشكل :

حتى الطبيعة أعرضت وتصامت   وتنكرت للهارب المسكين[1]

وهو بهذا البيت يعرض الصلة الوثيقة بين الحب والطبيعة لأن إضاعة الواحد منهما يعني إضاعة الآخر حتماً .

ب – الحب والحرية

رأينا في كل ما سبق من فصول أن علي محمود طه شاعر روحاني في صميم نفسه وعواطفه ، يؤمن بالمثل العليا ، ويسعى إلى كمال الإنسانية ويبحث عن البطولة والاخلاق والحق والجمال وسواها من المعاني الكبيرة ذات القداسة . وبسبب هذه اللفتة الروحانية في ذهنه كان يرى الحب قيداً يكبل ذهن الإنسان ويمنعه من الإرتقاء والارتفاع إلى الذرى الروحية العليا . وخير ما تتمثل هذه الفكرة في قصيدته الجميلة : « رجوع الهارب » وفيها يصف تجربة التمرد على الحب والهرب منه بحثاً عن الحرية ، وهو يبدأ التجربة بقوله مخاطباً من يحب :

آثرت لي عيش الأسير فلم أطق   صبراً وجن من الإسار جنوني[2]

وفيه تعبير قوي عن ضيق الشاعر بهذا الأسر وإبائه له . ولا يفصح علي محمود طه ، في هذه القصيدة ، عن سبب اعتباره الحب « أسراً » غير أننا نستطيع أن نستشف ذلك السبب بالرجوع إلى سائر شعره ، فمن ذلك قصيدته « قلبي » التي عالج فيها موضوع الحب بأسلوب فكري روحاني . ولذلك لم

(١) الملاح التائه ص٣٥ .
(٢) الملاح التائه ص ٣٦ .

تخلُ من الشكوى من أسر الحب وسطوة الجمال فهو يقول مخاطباً قلبه :

وعجبت منك ومن إبائك في أسر الجمال وربقة الحبّ
وتلفّت المتكبر الصلفِ عن ذلة المقهور في الحرب

ياحرّ كيف قبلت شرعتَهُ وقنعتَ منه بزاد مأسور ؟
آثرت في الأغلال طلعته وأبيت منه فكاك مهجور [1]

فإن الجمال في هذه الأبيات (أسر) والحب (ربقة) ، وفي الحديث عن العاطفة يستعمل الشاعر الكلمات (المقهور ، الأغلال ، المأسور ، فكاك) فكأنه سجين يصف السجن لا عاشق يشكو العاطفة .

وأول دليل نملكه على معنى هذه النظرة من علي محمود طه إلى الحب ترد في قصيدة « قلبي » نفسها فهو يقول في آخرها مخاطباً قلبه :

وصرختَ حين أجنّك الليل متمرداً تجتاحك النار
وبدا صراعك أنت والعقل فلأنّما بحر وإعصار

ما بين سلمكما وحربكما كون يبين ويختفي كون
وبنيّما الدنيا وحسبكما دنيا يقيم بناءها الفن [2]

فان الصراع بين القلب والعقل يعلل لهذه النظرة من الشاعر إلى الحب باعتباره قيداً وأسراً وتغليلاً . ولماذا يثور العقل على القلب أليس لأنه عبد للعاطفة عون للحواس ؟ إن العقل يريد الارتقاء إلى عالم المثل الأعلى الذي يعشقه علي محمود طه فيحول القلب (أي الحواس ومن ثم الجسم) دون ذلك .

---

(١) الملاح التائه ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق ٥٦ .

والحب إذن أسر وأغلال وعبودية تهدر فيها كرامة الفكر وتهان الإنسانية الرفيعة . ولدينا من الأدلة على هذا التفسير كثير مبثوث في قصائد الشاعر . من ذلك هذا النص الذي جاء في مسرحية « أرواح وأشباح » على لسان هرميس إله الوحي ورسول الآلهة فقد قال دفاعاً عن الشاعر :

وما ذنب روح نمته السماء إذا ضج في الأرض من سجنه ؟
تعلق مهواه فوق النجوم وحوّم وهناً على كنّه[1]

فالشاعر ابن السماء ، وليست الأرض (وهي رمز الغريزة الجنسية) إلا سجناً له . ومن ثم فانّه يتحرق إلى الارتقاء (فوق النجوم) في أعالي السماء فيحول الجسم الأرضي دون ذلك . و(الشاعر) في هذه المسرحية يفصح عن المعنى إفصاحاً أوضح وأعلى نبرة فيقول مدافعاً عن الشاعر (أو الفنان بصورة أعم) :

قلوب تلذّ بتعذيبها غرائز عاتية عارمه
ترنحها سكرات الهوى وتوقظها الفنّ النائمه
صحت من خمار ملذاتها تعنّف أهواءها الآثمه[2]

وفيه يشخص العذاب الذي تفرضه الغريزة العمياء على قلب الشاعر . وهو يشرح هذا العذاب في البيت الثالث لأنّ القلب الذي تجرفه سكرات الغريزة يستفيق منها نادماً « يعنف أهواءه» وهذا الندم يدخل (العقل) في الموضوع . فقد سبق أن شكا الشاعر من الصراع العنيف بين عقله وقلبه .

وبسبب من هذا التقييد للروح ، وهذا الأسر للعقل ، وغير ذلك مما

---

(١) أرواح وأشباح ص ٦٣ .
(٢) أرواح وأشباح ص ٧٥ .

يمنعه من السمو إلى الذرى المثالية العالية ، بسبب من ذلك كله عاف الشاعر الحب وسعى إلى الخلاص منه . واندفع فعلاً في هذا السبيل فترك دنيا حبه ومضى وماذا كانت النتيجة ؟ هذا ما تحدثنا به القصيدة الفذة « رجوع الهارب » ومنها نعلم أن الشاعر ، حين مضى في سبيله تاركاً عالم الحب وراءه لم يجد الراحة التي ينشدها ولا الحرية . وإنما لقي في مكانها قيوداً من صنف جديد ، وإذا « الطبيعة » التي كانت قبل صديقته تصبح مشاكسة معادية تمنعه خيرها وعطرها وجمالها فينادي :

يا صبح ما للشمس غير مضيئة؟	يا ليل ما للنجم غير مبـــين ؟
يا نار ما للنار بين جوانحـــي	يا نور أين النور ملء جفوني؟
ذهب النهار بحيرتي وكآبـــتي	وأتى المساء بأدمعي وشجوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت	وتنكرت للهارب المسكين (١)

ويقول في موضع آخر من القصيدة إنه فقد حتى فنه وشعره مع فقدانه للحب :

فهتفت أستوحي قديـــم ملاحني	فتهدجت وتعـــثرت بأنيني

وماذا كانت نتيجة (الهارب) ؟ إنه لا يجد لنفسه سبيلاً إلا بالرجوع إلى حبه ، فقد فشلت تجربة الهرب ، وأدرك الشاعر ألا مفر له من ربقة الحب وأسره مهما حاول . وفعلاً تصور القصيدة تجربة الرجوع إلى الوكر بعد الفرار منه ، والبيت الذي يصف به الشاعر ذلك يلفت النظر فلنتأمله لحظة :

فرجعت للوكر القديم وبي أســـــى
يطغى عليّ وذلـــــة تعـــــــروني

---

(١) الملاح التائه ص ٣٦ .

ونشير إلى الكلمتين (أسى) و(ذلّة) فإنهما تناقضان ما ينبغي أن يحس به العاشق وهو يرجع إلى وكر الحبّ . أفما كان الشعور الطبيعي شعور الفرح بالعودة ؟ بلى ولكن علي محمود طه لا يحسّ بالفرح وإنما بالذلة . وسبب هذه الذلّة أنه لا يعود إلا وفكرهُ قد انحدر ، لأن الهرب كان رمزاً إلى الارتقاء إلى عالم الروح ، أو عالم المثل العليا التي يؤمن بها الشاعر وقد حال القلب دون ذلك . ومن ثم فان الشاعر يعود مرغماً كسيراً ، فلا قلبه يسمح له بنسيان الحبّ ، ولا ذهنه يقبل مذلة الحبّ وأغلاله ، وهو مضطر إلى أن يعود ، وإلى أن يلتمس حنان الحبيب ورضاه ، كما هو مضطر إلى أن يسمع تأنيب عقله الهائم بالحرية . وعند هذه النقطة تتضح الفكرة الأساسية الكامنة وراء هذه القصيدة الرمزية البارعة وهي الصراع في نفس الشاعر بين الحب والحرية ، وهي فكرة تكمن في هذه الأبيات من القصيدة :

آثرت لي عيش الأسير فلم أطق
صبراً وجنّ من الإسار جنوني

فأعدتني طلق الجناح وخلت بي
للنور جنّة عاشق مفتون

وأشرت لي نحو السماء فلم أطر
ورددت عين الطائر المسجون

فالشاعر هنا مرموز إليه بطائر مأسور في قفص . يطلب الحرية من آسره ويلح في طلبها . وفجأة يمنحه الآسر ما يطلب فيفتح له الباب ويطلق جناحه . وعند هذا تتكشف المأساة ، لأن الطائر المسجون ، حين يستردّ حريته ، لا يطير . ويبلغ الأمر من السخرية بحيث يشير الآسر إلى السماء ويطلب إليه أن ينطلق فلا يتحرك وإنما يعود إلى قفصه ليكون سجيناً .

إن علي محمود طه يلخص المأساة الفكرية في هذه الأبيات الثلاثة تلخيصاً

رائعاً . فهو ، في واقع الأمر ، سجين بلا سجّان ، لأن السجّان يفتح له الباب ويزيد فيدله على طريق السماء ، ومع ذلك لا ينجو الأسير ويرفض الطيران نحو سماء الحريّة . فالعبودية إذن هي عبودية الذات ، يفرضها القلب البشريّ نفسه على الشاعر ولذلك يختم القصيدة بقوله يخاطب من يحبّ :

وأعـدْ إلى أسر الصبـــابة هاربـــاً
قد آب من سفـر الليـالي الجـــون
عاف الحيـــاة على نـــواك طليقـــة
وأتاك ينشـــدها بعـــين سجـــين

وهكذا يترك الشاعر الحرية المصحوبة بالحرمان ، ليرجع إلى العبودية التي « تنام عيونها على فجر الحنان» على حدّ تعبيره . وهو يرجع حاملاً في نفسه تمرّداً على رجوعه . يدلنا على ذلك أنه ما زال يسمي وكر الحب « سجناً » حتى بعد أن جرّب الحرية وعافها راجعاً .

ومهما يكن من أمر الفكرة الكامنة وراء هذه القصيدة . فان الشاعر لم ينظمها لكي يفلسف بها الحب ، ويقيم حداً يفصله عن الحرية ، وإنما نظمها ليصور عواطفه لا غير . وهذه طبيعة كل شعر جيّد ، لأنه إنما يعبر عن الأفكار ضمناً حين يعبر عن العواطف الشعرية .

وإننا لنعدّه من حسن الحظ أن الشاعر لم يقصد لهذه القصيدة الجميلة أن تكون فلسفة . ذلك أن بناء تفاصيلها لا يشكل معنى فلسفياً مقبولاً .

إننا نرى الشاعر يهرب من قفص الحب إلى انطلاق الحرية (النور أو السماء في تعبير الشاعر) فنتوقع أن يكون بينه وبين الطبيعة انسجام ، لأن الطبيعة لا تعادي الحرية ، ولذلك يدهشنا أن نجد الطبيعة معادية ومناوئة للشاعر :

ومشيت في الوادي يمزّق صخره
قدمي وتدمي الشائكات يميني
وعدوت نحو الماء وهو مقاربي
فنأى وردّ إلى السراب ظنوني

فأين الخطأ في هذا ؟ أتكون الطبيعة مخطئة فهي تعادي النور والحرية والسماء ؟ أم أن الثغرة في فكرة الشاعر نفسها ؟ في الواقع أن فكرة الشاعر هي المتناقضة . ذلك أن الحب والطبيعة ، في عالم الواقع ، متلازمان ، كما هما في قصيدة الشاعر ، فما كاد هذا يتخلى عن حبه ـ أي فطرته ـ حتّى تخلت عنه الطبيعة وتنكرت له مظاهرها المختلفة . أو أن الطبيعة ناصرت الحب المهجور ضد الشاعر الهارب . فما دلالة هذا بالمعنى الفكريّ ؟ وإذا كان الشاعر يعتبر أن الحرية لا تكون إلا بالبعد عن الحبّ ، فما بال الطبيعة لا تقبل منه هذا ؟ إن النتيجة الحتمية التي تسوق إليها الرموز في القصيدة هي أن الحرية الحقة تكمن في العودة إلى الحب لا في الهرب منه . فالحب هو الحرية وليس سجناً ولا أسراً ولا ربقة . ولذلك لا يجد الشاعر نصيراً عندما يهرب من الحب إلى الطبيعة ، وإنما يجد عداوة عنيدة صامدة ويفقد حتّى ألحانه وفنه . وإذن فان حريته الوحيدة الممكنة تكمن في العودة إلى الحب لا في الهرب منه ، وذلك ما كان في القصيدة فعلاً حين رجع الشاعر إلى الوكر .

وإنما وجه التناقض في هذا أن الشاعر يسمى الحب «سجناً» و«أسراً» مع أنه يرسمه حليفاً للطبيعة وللفنّ . وهل الطبيعة والفن قيود لروح الإنسان وذهنه ؟ ولماذا يمضي الشاعر حتّى بعد فشل تجربة الهرب يسمي نفسه سجيناً في وكر الحبّ ؟ ألم تذهب (الحرية) التي تصورها لسعادته ؟ ألم تسلبه حتّى الماء الذي تحوّل إلى سراب ؟ وحتّى الغمامة التي ارتدت هاربة منه ؟ وحتّى النسيم الهازج الذي انقلب صراخاً مجنوناً ؟ فأين الحرية مع هذا كله ؟ وما تكون العبودية إذن ؟ لا بل أليست الحرية التي هذه صفاتها شراً من العبودية ؟

ولقد فكرت في هذا التناقض طويلاً فخلصت بعد التأمل إلى أن سببه أن علي محمود طه يخلط أفكاراً صوفية بأخرى مقتبسة من المذهب الطبيعي في الأدب (Naturalism) (مما يمثله القصاص الكبير أميل زولا). فقد أخذ عن المتصوفة فكرتهم بأن الحب الحسي شعور جسدي فالزهد فيه تحرر من عبودية الحواس والغريزة. وعلى ذلك اعتبر الخلاص من الحب خلوصاً إلى فضاء الحرية. وأخذ عن الطبيعيين إيمانهم بأن الحب نابع من فطرة الإنسان، وكل تعبير فطري يسعد القلب الإنساني، فاذا هرب من الحب ومن عواطفه وقع في الكبت والتناقض وأصبح على خلاف مع الطبيعة حوله.

وقد عبر علي محمود طه عن فكرة الصوفية بتشبيهه لنفسه بالطائر السجين. وكأن الجسد والحب قيدان له. وعبّر عن الفكرة الواقعية الطبيعية عندما صور الطبيعة مشاكسة تحارب من يهرب من عواطفه. واختلطت الفكرتان في ذهن الشاعر فأصيبت القصيدة بالتناقض الفلسفي.

ومن الضروري أن نشير إلى أن هذه القصيدة المبكرة في حياة الشاعر قد دلت على قلقه بين الاتجاهين الفكريين. فان آثاره الشعرية الأخرى تعرض مثل هذه الحيرة بحيث صدر في بعض شعره عن الفكرة الصوفية، وفي بعضه عن الفكرة الطبيعية.

ولا بدّ لنا من وقفة نتأمل بها هذا في فصل قادم.

ج ـ الحب والجمال

تقترن فكرة الحب عند علي محمود طه بفكرة الجمال، وأبسط صورة من هذا أنه يسمي نفسه «شاعر الحب والجمال» في قصيدته «مخدع مغنية» ويتحدث عن قلبه فيقول:

إناء مـن النور طافت به يـد الحب غارسة الزنبق[1]

فيجعل الحب يداً تغرس الزنبق في آنية من النور وهي صورة جميلة للحب تقرنه بالجمال .

ويخاطب في شعره الحبيب باعتباره هو والجمال واحداً لا يتجزأ ، فهو لا يقول « يا حبيبي » في النداء وإنما يقول (يا حُسْن) كما في هذا البيت :

سـتري يا حسـن ما أعـددته
لك مـن ذخـر وحسـن ومتـاع [2]

وهذا نداء يلفت النظر لأنه يمنح الحب أبعاداً من التجريد ترفعه إلى مستوى الفكر . فكأن الحبيب ومن ثم الحب نفسه معنى مرادف للجمال بحيث نستطيع أن نناديه باسمه دونما خوف من الالتباس . وقد استعمل الشاعر هذا النداء في قصيدة أخرى له هي « الوحي الخالد » وفيها يخاطب من يحب : « يا حسن » ذاكراً الموت :

فوا أسفاً يا حسـن للفرقـة الـتي
تطيش لهـا الأحـلام في وثباتهـا
ووا أسفـاً يا حسـن للفـرقة التي
يعـز على الأوهـام جمع شتاتهـا

وهذا الحسن أو الجمال ، بمعناه المطلق ، هو الغذاء الوحيد الذي يعيش عليه الشاعر كما يقول :

---

(١) أرواح وأشباح ص ٧٦ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ٢٧ .
(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .
(٤) المصدر السابق ص ٢٩ .

هي من حسنـــك تحيـــا وتمـــون
فاحمهـــا يا حسن أعصـــار المنـــون [1]

شأنه في ذلك شأن الشعراء المثاليين الذي يعشقون فكرة الجمال في ذاتها .

ومعنى هذا أن الشاعر إنما يتعلق بحبيبته ، لا لأنه يحبها ، وإنما لأنها جميلة أو لأنها صورة صغيرة من صورة المطلق ، اللانهائي ، ولذلك لا يناديها بـ (يا حبيبة) وإنما بـ « يا حسن » بتجريد صفتها الأساسية وإبرازها . وهذه لفتة مثالية ترتبط بتطلع علي محمود طه إلى الأعالي وذرى الفكر ، بسببها افتعل مواقف قد لا يقبلها كل محب مثل موقفه في قصيدته « عاشق الزهر » وهي قصيدة رمزية يتمنى فيها أن تكون له أجنحة الفراش لكي يرتقي إلى مشارق الضياء ويرشف المطر فيرتوي منه . غير أنه يعود فيتراجع عن أمنيته هذه ويرفضها على الأساس التالي :

فليحمـــني الحســـنُ زهر جنّتـــه   وليُقْصِني العمر عنه حرمانا
ماكنت لـــولاه طائـــراً غـــرداً   ولو جهلت الغناء ماكانا [2]

والمعنى أنه يرضى بالحرمان من الحسن (الحبيب) لأن الحرمان منبع الفن العميق . ومن ثم فان الفن (أي الفكر) أهم عند الشاعر من الحب (أي الجمال) ومنبع هذا التفضيل ما سبق أن بيناه من اقتران فكرة الحب عند الشاعر بالعبودية الروحية والذهنية .

ويبدو في مسرحية « أرواح وأشباح » أن علي محمود طه يتعرض في أحداث الرواية إلى هذه الفكرة ، فيعطي الأهمية للفن على الجمال . ولذلك تنفجر (بليتيس) في تأثر وثورة :

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٢٩ .
(٢) ليالي الملاح التائه ص ١٥٢ .

إذا كـــان للفــن هـــذا الصيـــال
فيارحمتـــــا للجمـــال الغبــين (١)

والفن هو (الشعر) بالمعنى الخاص، ولذلك تقول (بليتيس) بعد لحظة:

بل الشعـــــر آسره المستبـــــدّ
فياليـــت لي روحـــــه الآســـره

ويبدو من هذا أن الجمال عند علي محمود طه معنى مرادف (للحب) أو لنقل إن الحب والجمال متحدان دائماً وهما في مرتبة واحدة عنده، وقد رأينا أن مرتبتهما ليست عالية بإزاء مرتبة الفن والشعر والفكر، وذلك بسبب من نزعة الشاعر الصوفية، كما مر.

د ـ الحب والغريزة الجنسية

الفكرة الكبرى التي تكمن وراء شعر علي محمود طه منذ أيامه الأفلاطونية الأولى حتى أيامه الواقعية الأخيرة هي أن الآدمية مرتبطة كل الارتباط بالجسد، والجسد عنوان للغريزة الجنسية الحسية. فالآدمية إذن تعني الغريزة أول ما تعني وقد شخص الشاعر هذه الحقيقة في قصائده (الله والشاعر) و(كأس الخيام) و(قلبي) وشخصها أقوى مما شخصها إطلاقاً في مسرحيته (أرواح وأشباح) التي قال فيها نصاً على لسان بليتيس العاطفية:

وما الآدميـــة بنت السمـــــاء ولكنهـــا بنت مـــاء وطـــين
يريد لها الفن أفق النجـــــوم فيقعــــدها جســـم عبد سجين

---

(١) أرواح وأشباح ص ٤٧.

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أنه يضع الفن في جانب الفكر والروحانية ، بينما يضع الجمال والحب في جانب الغريزة الحسية . يقول في « الله والشاعر » عن الروح الإنسانية مخاطباً الخالق :

قيدتّهـا بالجسم في عالـم تضج بالشهوة فيه الجسـوم

كلاهما في حبـه الآثـم لم يصح من سكراه وهو الملوم

ولكن الشاعر ثائر على هذه الحقيقة . إن عقله ينفر منها وإن كان قلبه يخضع لها ويصدر عنها .

والحب عنده هو المعادل النظري للغريزة ، لأن حب الرجل للمرأة ، وحب المرأة للرجل ، ليس إلا تعبيراً عن الغريزة الكامنة [1] ولا ينطق علي محمود طه بلفظ الحب إلا وهو يقصد الغريزة ضمناً ، كما لاحظنا في دراستنا للقصيدة الجميلة (رجوع الهارب) . وهذه الحقيقة كبيرة الأهمية ، ينبغي لكل من يدرس آراء الشاعر أن يحضرها في ذهنه ، فعلى أساسها نستطيع أن نفهم الخطوط العميقة الكبرى التي تكمن وراء شعره وتعلل لما فيه من ألم دفين وسخط مرير دائم . فلكم كان هذا الشاعر يتمنى لو استطاع الحب أن يتجرد من الغريزة وما فيها من عميّ وغلظة . ولكم حلم بهذا وصدّق أحلامه وتخيّل أنه ارتقى وارتفع فوق مطالب الجسد المادي ، ولكن هذا الحالم كان يفيق وشيكاً فتنطلق شكواه الأليمة يوجهها إلى الفتاة التي أحبها :

وكنتِ أميرةَ هذه الدُّمـى وصورة حُسْنٍ عزيـز المنال

وكنتِ نمـوذجَ فن الجمـال أحبـكِ للفـن لا للـجمال

(١) نرجو أن يكون واضحاً أن هذه آراء الشاعر وقد عرضناها وحللناها دون أن نعين رأينا فيها سواء أوافقناه عليها أم خالفناه .

أرى فيكِ مالا تحدّ النهى   كأنك معنى وراء الخيال
فجردتني رجلاً أشتهي   وجردتُ أنثى تشهى الرجال[1]

ففي هذه الأبيات الجميلة يأسف الشاعر على أنه فقد الصورة الأفلاطونية للحب حين كانت الحبيبة (دمية) ترمز إلى الكمال ، وهي «أميرة الدمى» وصورة الحسن الأعلى الـ «عزيز المنال» ، وصاحبة الروحانية التي تذهب وراء الخيال ، أبعد من حدود النهى . وقد تمزقت هذه الصورة المثالية عندما استسلم الشاعر لغريزته الدنيا ، ومع تمزقها هبطت قيمة الحبيبة ، وتحولت نظرته إليها تحولاً فادحاً جعله يقذفها بالتهم القارصة المؤلمة ويصفها وصفاً خشناً منفراً بالغ القبح :

ولفت ذراعين كالحيتين   عليّ وبي نشوة لم تطرْ
وقد قربت فمها من فمي   كشقين من قبس مُسْتعر
أشمّ بأنفاسها رغبة   ويهتف بي جفنها المنكسر
تبينتُ في صدرها مصرعي   وآخرة العاشق المنتحر[2]

والمصرع في البيت الأخير مصرع الروح لا الجسد ، ففي نظر علي محمود طه يكون الهبوط إلى مستوى الغريزة الجسدية انتحاراً روحياً للعاشق . وهذه قمة الفكرة الأفلاطونية التي تتمثل في قصيدة «أرواح وأشباح» . ومن الطبيعي أن الشاعر لا يلوم «الأنثى» وحدها على ما يقع له من انحدار روحي . وإنما يلوم نفسه كما يلومها :

فيالك أفعى تشهيتها   ويالي من أفعوان نزقْ

---

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٦ .

فالأفعى هي أنثى الأفعوان وكلاهما موضوعان هنا على مستوى الحيوانية الدنيئة المجردة من الروح والعقل .

ولسنا نريد أن نستقصي هنا بقية الصور التي تتناول صلة الحب بالغريزة عند شاعرنا ، فإنها كثيرة ميسورة في دواوينه ، وإنما يهمنا أن نشير إلى الحقيقتين اللتين تؤكدهما هذه الصور :

١ — إن علي محمود طه يعتبر الحب والغريزة الجنسية واحداً لا ينفصل .

٢ — إنه ثائر على هذه الحقيقة ، موجع الفكر بإزائها ، بحيث لا يقوى على نسيانها ، ومن ثم فهي تعكر عليه الحياة ويلاحقه شبحها خلال كل تجربة حسية يمر بها مهما كانت بريئة .

وهاتان الحقيقتان تفسران ما نراه من توجعه الروحي كلما استسلم لمطالب الجسد المادي . ففي قمة النشوة الحسية في أمسية « تاييس الجديدة » على بحيرة زوريخ في سويسرة يتذكر الشاعر « الله » الصورة العليا للكمال الأخلاقي ، وذروة الفكر الأفلاطوني ، فيلتفت إليه خائفاً معتذراً :

يا رب صنعك كلـــــه فـــتن أين الفرار وكيف مطّرحي ؟[1]

وتتجلى هذه الشكوى أشد في قصيدة عنوانها « الغرام الذبيح — من وحي الجسد » وصف فيها مشاعره خلال تجربة جنسية ، وعلى هذه القصيدة يسيطر الدخان والأشباح والظلام والاختناق وهو يصف نفسَهُ وكأن (روحَه) تُسرق وكأنه (يضج) من (لذعات) الإثم :

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٠ .

متضائل الأفكار مهدور القوى   متزايل الأهواء والأحلام [1]

ولنلاحظ لفظيّ (الأفكار) و(الأحلام) هنا، فالأولى تمثل (الفكر) أو (العقل) الذي يعتبره الشاعر جانباً مهماً من جوانب الكمال في الإنسان. والثانية (الأحلام) تمثل تطلعات الشاعر إلى (المثل الأعلى) الذي (لا يهون عبثه) على نفسه. ويعبر هذا البيت والقصيدة كلها عن اختناق الشاعر في هذا الجو الموبوء، وإن كانت تعبر في الوقت نفسه عـــن استسلامه له. وهي في الحق وثيقة دامغة على تمزقه بين الروحانية التي هي طبيعته، والمادية التي حاول أن يغرق فيها نفسه هرباً من العواطف العميقة التي تلعب بكيانه الشاعري المرهف. وقد عبر، في هذه القصيدة، عن مشكلته الفكرية الكبرى وهي «الصراع بين العقل والقلب» كما سماها في قصائد «الملاح التائه». وكل ما بينْ المجموعة الأولى والمجموعات التالية من فرق أن جانب القلب (أو الغريزة) تجسد في واقع مادي بعد أن كان في فترة «الملاح التائه» مجرد تساؤلات فكرية ومشاعر مكبوتة. ولقد بقي الشاعر، في حياته كلها، روحاني الاتجاه، يعشق الكمال ويحب المطلق وما لا يحد. فإذا زل إلى حمأة الجسد، مدفوعاً بسوط الغريزة، راح يئن ويتوجع، ويحسّ أنه يختنق ويُقْتل كما تصف هذه الأبيات:

وكأن أنوار المدينـــــة تحتها	سُرجُ الغواية في طريق حرام
همد الهواء بها فجهد حراكه	هَبوات نار في نفيث قتـــام
وكأنما اختنق الفضاء فكل مـــا	فيه صريـــع أو وشيك حمام
ألفيتني جسداً تسارق روحـــهُ	قبل عواصف ضُرجت بأثام [2]

---

(1) الشوق العائد ص ١٠٥ .

(2) الشوق العائد ص ١٠٤ .

وقد ورد مثل هذا في «أرواح وأشباح» حيث يقول بعد وصفه للتجربة الحسية :

أخمر ونارٌ ؟ لقد ضاق بـي كياني وأوشك أن اختنـق
أرى ما أرى ؟ لهباً بل أشـمّ رائحـة الجسـد المحتّرق (١)

هنا أيضاً نجد «الاختناق» وكراهية التجربة الجنسية بعد وقوعها واعتبارها عائقاً للروح عن السمو والارتقاء ، ولذلك يخاطب شريكته في التجربة قائلاً :

دعيـني حواء أو فابعـدي دعيني إلى غايتي أنطلـق (٢)

ونحن نعرف «غايته» العذبة التي عبر عنها في شعره كله فهو يتطلع دائماً إلى الأعالي والأعماق ، ويبحث عن الكمال ، ويهفو إلى عوالم الروح :

أنيلُ الـسُّرى قدَميْ عابـر يعيش بأحلامه في السمـاء (٣)

على أن نظرة الشاعر إلى الغريزة لا تبقى على هذه الدرجة من القسوة ، وإنما تنهض في طريقها عوامل ملطّفة تخفف من حدتها ، وأبرز هذه العوامل هي الفلسفة . فإن الشاعر ما يلبث حتى يصل إلى إدراك أوسع لوظيفة الغريزة في الحياة الانسانية ، واتصالها بمختلف تطلعات الروح وحاجاتها . وعن طريق هذا الإدراك الفلسفي توصل الشاعر إلى أن الجسد الانساني هو السلم الذي ترتقي عليه الروح البشرية إلى العوالم العليا ، وهي الفكرة التي عبر عنها بهذين البيتين :

---

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .
(٢) أرواح وأشباح ص ٣٠ .
(٣) المصدر السابق ص ٢٩ .

إن أجسادنا معابــر أرواح إلى كل رائــع فتـــــان
أنا أهوى روحية العالم المنظــ ور لكن بالجســم والوجدان[1]

وقد وردا في سياق قصيدة عنوانها « فلسفة وخيال » وصف فيها تجربة عاطفية حسية مرّ بها مع « فنانة إسكندنافية » . وفي غمرتها تذكر عالمه الروحي وعاوده إحساسه القديم بالنفور من الغريزة ، ولذلك جاءت القصيدة وكأنها تناقش الموضوع ، فتبرر وقوع الشاعر في التجربة لأن الجسد « معبر » ترتقي عليه الروح « إلى كل رائع فتان » . ومهما يكن من أمر فإن عادة الشاعر في مراجعة نفسه كلما وقع في تجربة ، تدل دلالة أكيدة على تحرقه إلى أن يجد مخرجاً من التناقض بين مثله العالية ، وواقع هذه الغريزة الآدمية .

ومما يلطف مرارة الاحساس بالغريزة عند الشاعر ، أنه يجد في عواطف الجسد طريقاً إلى كسب الحنان ودفء المأوى المخلص ، فالمرأة التي تمنح الحب الجنسي تمنح معه العطف والود والصداقة والتقدير ، وهي المشاعر النبيلة العذبة التي لا غنى للانسان الطبيعي عنها ، وكلها مشاعر روحانيــة لا تهدف إلى الجسد وإنما تنبع من الروح الانسانية العظيمة التي لا يحد انطلاقها شيء ، إذا هي انطلقت ؛وهذه « المحبة » تقف وراء غريزة الجنس فتلطفها وتمنحها أبعاداً تقربها من عالم الروح والمثل الأعلى ولذلك يصف الشاعر حبيبته بقوله :

مسامرتي حــين يمضي الصبا وتهتف روحــي بأحبابهـــا
وتخلو بي الدار عند الغروب وأجلس وحــدي على بابهـــا

(1) شرق وغرب ص ٢٣ .

فالحب هنا يسمو فوق الغريزة ويتحول إلى حنان إنساني سمح وتعاطف ومودة ورحمة .

وقد وضع الشاعر ، على لسان الحوريات في « ارواح وأشباح » ، ملطفات أخرى للغريزة مثل الفن الذي ينبثق عنها ويسبغ عليها من سحره وعطره وضيائه ، ومثل الغموض المستحب الذي يغلف الجسد البشري ويحيطه بأفق من الابهام والمعاني . وسوف نتعرض إلى هذا في الفصل الذي ندرس به هذه القصيدة المسرحية الجميلة .



الباب الخامس

نماذج مدروسة من شعر الشاعر

١ ــ ثلاث قصائد .

٢ ــ مطولة « الله والشاعر » .

٣ ــ مسرحية « أغنية الرياح الأربع » .

٤ ــ مسرحية « أرواح وأشباح » .



الفصل الأول

ثلاث قصائد

هذه نماذج من قصائد علي محمود طه الجيدة اخترناها للتحليل. وليس معنى اختيارنا لها أنها كل القصائد الجيدة، وإنما نريدها مختارات نقتصر عليها لضيق المقام، والأمثلة المعدودة تغني بالإشارة والتمثيل عن الكثرة الغالبة.

١ ـ «القمر العاشق» قصيدة حبّ

تصلح هذه القصيدة الجميلة أن تكون نموذجاً للقصيدة الكاملة ـ بمقدار ما يصح الكمال في الحياة الانسانية ـ لأنها تجمع أصالة الشعر العربي بأوزانه الدارجة وموسيقاه العالية إلى الروح الحديثة التي تختلف عن القديمة بتعقيد الفكر وغزارة العاطفة. يقول الشاعر في افتتاحية القصيدة:

إذا ما طاف بالشرفـــة ضوء القمر المُضْني
ورف عليك مثل الحُـــلم أو اشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهـــر كالزنبقة .. الوسنَى

فضمي جسمــك العــاري وصوني ذلك الحُسنـــــا [1]

وفي هذه المقطوعة الأولى يعطينا شخصية الفتاة . وأول ما نعرف عنها أنها قد سحرت القمر فهو مضنى يطوف بشرفتها ويرف عليها . ثم تنجلي في البيت الثاني ملامح من شخصيتها فإن ضوء القمر يسقط على نفسها سقوط « الحلم » وفي كلمة الحلم خفوتٌ وإبهام وضباب . ثم إنه يرفّ عليها رفيف « المعنى المشرق » ، وكلا الحلم والمعنى من مظاهر الفكر والشاعرية الروحية . ومضمون ذلك منح الفتاة لمسة روحانية فكرية تلتقط معنى الحُلمُ وتدرك « المعنى » . أما البيت الثالث فيصف الفتاة بأنها تنام على فراش طاهر كما تتنفس الزنبقة . ولا يخفى أن الزنبقة ترمز ببياضها إلى الطهر ونصاعة الروح ، وهي الصفة البارزة للفتاة في القصيدة واللمسة الوحيدة التي قد تشير إلى حسيّة في الفتاة ترد في البيت الرابع حين نعلم أن جسمها « عار » . وبهذه الكلمة المريبة يقدم الشاعر المقطع الثاني من القصيدة حيث يقدّم لنا شخصية العاشق (القمر) بعد أن قدم الفتاة في المقطع الأول :

أغار عليكِ مــن ســـابِ	كأن لضوئـــــه لحنـــا
تدقّ له قلـــوب الحــو	ر أشواقـــاً إذا غنّـــــى
رقيــق اللمس عربيـــد	بكـــل مليحـــة يعنــى
جريء إن دعـــاه الشــو	ق أن يقتحـــم الحصنـــا

وكلمة (أغار) التي تتصدر المقطع مهمة بما تُشْعر به من أن هذا العاشق مريب بحيث يثير غيرة الشاعر (وهو العاشق الحقيقي المختفي وراء شخصية القمر) . وقد صور هذه (الريبة) في هذا المقطع وما بعده بالكلمات (ساب ، رقيق اللمس عربيد ، يعنى بكل مليحة ، جريء) يتسور الشرف ، وعندما يُعصى هواه يثور ثورة عارمة :

---

(1) ليالي الملاح التائه ص ١٠ .

عصيتِ هـــواهُ فاستضرى   كـــأنّ بصـــدره جنا
مضى بالنظـــرة الرعنـــاء يطـوي السهــــل والحزنا
يثير الليـــل أحقـــاداً   وصـدر سحابــــه ضغنـا
وعـــاد الطفـــل جبـاراً   يهـــز صراعـــه الكونـا

وفي إطار غيرة الشاعر وأوصاف القمر جاءت القصيدة ذات صفة حسيّة ملحوظة كما تثبت الكلمات : (مخدع ، جنون ، الشرفة الحمراء ، النظرة الرعناء استضرى ، ضنى ، الجسد اللدن ، عربيد ، الشوق ، يقتحم ، وغيرها)، وهي كلها دلائل حسية عنيفة .

ومصادر الجمال في القصيدة متعددة وأولها أن مسرحها ذو سحر خفي بما تهيأ له من جو الصيف وضوء القمر وهو يتسلق الأغصان إلى شرفة فيها فتاة تنام « في غلالة .رقيقة » وتحلم كالزنبقة الوسنى . وقد أضاف الشاعر إلى هذا الجو السحري ما ألفناه في شعره من إحساس بالمسافات الواسعة فليس مسرح القصيدة هو الغصن والشرفة وحسب وإنما يتحدر القمر اليه « من وراء الغيم » مضيفاً مسافة من السماء إلى المشهد ، وعندما ترفض الفتاة حبه يمضي لكي « يطوي السهل والحزنا » ويهز « الكون » . كله . وهذه المسافات الشاسعة مـــن وراء الغيم ، وفوق السهل والحزن تبقى مغمورة بضوء القمر الذي يضفي غلالة من السحر المبهم على القصيدة كلها .

وثاني مصادر الجمال في القصيدة أن العاشق فيها جميل على أروع ما يكون الجمال ، لأنه « القمر » ذلك المخلوق الذي يرتبط في خيال كل متذوق للجمال بأروع صور الروحانية والخيال والشعر . وقد شخص الشاعر هذا القمر السحري وجعله عاشقاً ، له صفات البشر :

فإن لضوئـــه قلبـــاً   وإن لسحـــره جفنـــا

وكانت الفتاة ، في مقابل عاشقها الرائع ، مرسومة رسماً جميلاً فيه غموض وشعر ، فهي « ذات غلالة رقيقة » وهي « تنام تحت نافذتها المفتوحة في ليالي الصيف المقمرة» وهي طاهرة «كالزنبقة» ولذلك تعصي حبّ هذا العاشق ذي المشاعر الحسية المشتعلة التي تخدش طهرها . وهذا الطهر الذي رسمت به فتـــاة «القمر العاشق» يضيف جمالاً أخاذاً إلى القصيدة ، فإن للخُلُق الناصع ، ونظافة النفس سحراً شعرياً لا ينضب . وطالما هزت الشعراء صور الفتيات الطاهرات في نقاء العاطفة وبراءة الصبا . وللبراءة والنقاء صلة مكينة بالشعر والفنّ لأنهما يتصلان بأعلى صور الجمال ، ونعني جمال الروح .

أما فكرة القصيدة فهي أصيلة كل الأصالة ، ولكي نشخص هذه الأصالة تتذكر أنها قصيدة حب ، وقد اختار علي محمود طه ، للتعبير عن حبه لذات الغلالة ، تصويرها معشوقة للقمر العاشق الذي تبقى وظيفته أن يصور سحر الفتاة وفتنتها ومن ثم يعبر عن شوق الشاعر إليها . وهذا الأسلوب في تصوير العاطفة أجمل وأحر من التصوير المباشر بما فيه من استثارة للخيال ، وخلق لمعاني الجمال ، وبما فيه من ابتكار وأصالة .

ولا بد من كلمة عن فكرة عشق القمر لفتاة أرضية من البشر فإن لهذه الفكرة جذوراً معروفة في أساطير الإغريق القديمة ، فإن الراعي «أنديميون » كان حبيب إلهة القمر (ديانا) وقد كان حباً عنيفاً . وإذا كان الإغريق يشخصون القمر « فتاة » فإن شاعرنا جعله « رجلاً » ولعل سبب ذلك أن لفظ القمر في لغتنا مذكر فلا يمكن أن يشخص إلا رجلاً .

أترى علي محمود طه استمد فكرة قصيدته من أسطورة أنديميون ؟ أم لعله ابتكره ابتكاراً ، وخاصة لأن هذا المعنى غير بعيد عن أجواء أدبنا العربي القديم حيث كان الشعراء يغارون على حبيباتهم من (النسيم) الذي يعبث بجدائلهن ويقبل ثغورهن . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن قصيدة علي

محمود طه خلق جديد ممهور بطابعه الشخصي المتميز وذلك يمحو ارتباطها بأية فكرة خارجها . وتلك سمة الشعر الجيد في كل زمان ومكان .

٢ ـ « نشيد إفريقي » من شعر البطولة

سمى الشاعر هذه القصيدة باسم جانبي هو « عودة المحارب » وأهداها إلى « الذين قدسوا الحياة بحب الموت » ومن هذا الإهداء نفهم أنها من شعره في تمجيد البطولة التي تبذل ذاتها في سبيل رفع الحياة الإنسانية . ونحن نعرف في علي محمود طه هذا الولع بالبطولة فقد لمسناه في مثل قوله :

وعشقـــــت موت الخالدين وعفتُ من

عمـــري حقـــــارة كل يـــوم فـــــان(١)

وقوله :

مصــــارع للفدائيــــين يعشقها مستقتلون وراء البحر أحرار(٢)

ولكن قصيدته « نشيد إفريقي » تفوق سائر قصائده في هذا المعنى . وقد كتبها على لسان محارب إفريقي يعود إلى مضارب قبيلته بعد انتصاره على أعدائها ويفتتح القصيدة قائلاً :

ارقصي يانجوم في الليل حولي	واتبعي ياجبال في الأرض ظلي
واصدحي يا جنادل النهر تحتي	بأناشيــــد مائــك المنهـــلً

(١) ليالي الملاح التائه ص ٦٤ .

(٢) ليالي الملاح التائه ص ٣٣ .

وارفعي يارُبى إليّ وأدنـي   زهرات من عُشْبك المخضلّ
ضمخي من عبيرها وشذاهـا   قدماً لم تطأك يوماً بـــذل[1]

وتتجمع لهذه القصيدة الرائعة كل القيم الحية التي يؤمن بها علي محمود طه مما سبق أن مررنا به ، وقد أبرز فيها هذه العناصر : المحارب ، الزوجة ، الطفل ، الصبايا ، إفريقية ، مشاهد الطبيعة . فكان كل عنصر منها يرمز إلى معنى كبير دلت عليه القصيدة .

أما المحارب فهو صورة البطولة التي يقدسها الشاعر لأنها تبذل ذاتها في سبيل الحياة الحرة الكريمة .

وأما الزوجة فإنها ترمز (للعائلة) بكل ما لها من قداسة عند البطل ، لأنها أساس الإنسانية والنماء والأخلاق الكاملة .

وأما الطفل فإنه يشخص ذلك الجانب العاطفيّ الحي من نفسية البطل العظيم الذي عرفناه في القصيدة رجلاً « يملي فتكتب الحتوف » في بعض ساعاته ، ويرق ويلين حتى يحمل الطفل ويناغيه ويضاحكه في ساعاته الأخرى . وهذا يعطي صورة بديعة من إنسانية البطل وكماله .

وأما الصبايا فهن في القصيدة يمثلن الشباب والجمال بمعناهما المطلق كما يبدو من قوله عن النار المقدسة :

رقصت حولها الصبايا وغنت   بأغاني شبابهـــا المستهـل .

فليس في ذكرهن هنا ميل حسي وإنما هو اعتراف البطل المكتمل الذهن

---

(١) الملاح التائه ص ٣٥ .

والنفس بقيمة الشباب في بناء المجتمع وبعث الحياة ، وتبدو هذه النظرة المدركة الصافية في خطابه لهن :

يا عذارى القبيل أنتن للمجـــ	ـد على عفة صواحبُ بذلِ
حسب روحي الظامي وحسب شفاهي	رشفة من عيونكــن النُجْلِ
وابتساماتكـــنَّ فوقَ شفـــاه	بمعاني الحياة كم أومأت لي
حين ألقى زوجي على باب كوخي	وأناغي على ذراعـــي طفـــلي

وما أجمل الحشو في البيت الأول « أنتن للمجد — على عفة — صواحب بذل » فكأنه خشي أن يفسر البذل للمجد بابتذال الخلق والخروج على مقاييس الشرف فاحترز بالجملة الاعتراضية — على عفة — مشيراً إلى الصفة الظاهرة لفتيات القبيلة وهي « العفة » .

وأما الطبيعة فقد تمثلت في القصيدة تمثلاً جميلاً خاصاً فكان ذهن المحارب ممتلئاً بصور النهيم والشمس وجنادل النهر والزهرات . وهذه كلها رموز للطبيعة الخالدة التي يحبها البطل بما يملك من إنسانية وحياة ، فهو يرى فيها جانباً روحانياً له في نفسه قداسة .

وقد نجح الشاعر باختيار وزن الخفيف للقصيدة ، والملاحظ أنها القصيدة الوحيدة التي نظمها للبطولة من هذا البحر . فهو في قصائده الأخرى جميعاً يختار وزناً ذا موسيقى عالية وجهوريّة كما في « مصرع الربان » التي اختار لها البحر البسيط و « طارق بن زياد » وقد اختار لها البحر الكامل ومثلها في هذا « المدينة الباسلة » . أما البحر الخفيف فميزته أنه ممطوط طويل حروف المدّ ، له نبرة كسول فيها امتداد يبعث الخيال الرقيق والتأمل . ولذلك كان ملائماً لفكرة قصيدة « نشيد إفريقي » التي تهدف إلى ربط البطولة بالإنسانية ،

إن هذا البطل المنتصر يتغنى بالطبيعة ويتذوق جمالها المتجلي في النجوم والجبال والنهر والربى والزهرات والعشب المخضل والعبير . ثم هو يحب أهله ويحمل الرياح تحياته إليهم ويذكر زوجته وطفله بحرارة ، ويحيي الشباب والجمال والعفة ، ومن ثمّ فإن وزن الخفيف ، بما له من مسحة الحلم والاسترسال والاسترخاء ينسجم مع هذه المعاني . وكأني بالبطل جالساً في « جندوله » المتحدر في النهر جلسة استرخاء . وهو يتأمل هذه المعاني ، سائراً في طريقه إلى مضارب قبيلته وقد رفع لواءها عالياً وتسترسل أفكاره مع الوزن ومع ماء النهر الجاري في كسل وشاعرية . وقد كانت القافية الموحدة ملائمة لأن القصيدة كلها انصباب خواطر متأملة تعبر في ذهن المحارب في جلسة واحدة فليس فيها صعود ذهني ونزول وإنما تنساب على مستوى واحد من العاطفة والحرارة والنغم .

وتنتهي القصيدة ببيت جهوري تكتمل به هذه الأنشودة المثالة الهادئة :

وأنام الليل القصـــير لأجلو صارمي في سنا الصباح المطلِّ

وفيه يتعاكس « الليل » في الشطر الأول مع ضوءين في الشطر الثاني : ضوء الصباح وضوء الصارم « المجلوّ » . وهكذا يغلب الضوء الظلام في هذه القصيدة الباهرة . وإلى الضوء لا بد أن ينتهي ليل يحمل مسؤوليته مثل هذا البطل النبيل .

٣ — « امرأة وشيطان » قصة شعرية

إحدى قصائد الشاعر المتميزة بقوة صياغتها واقتدار لغتها . ولا يكمن جمالها في القصة التي بنيت عليها ، فإنها تكاد تكون قصة اعتيادية ، وإنما

يكمن في بناء القصيدة ورسم شخصيتي المرأة والشيطان . وتبدأ القصيدة بهذين البيتين :

أقسمتْ لا يعصِ جبّارٌ هواها	أبدَ الدهر وإن كان إلهـــا
لا ولا أفلت منهـــا فاتـــن	قرّبتــه واحتوته قبضتاهـــا (1)

وفيها يصف هذه المرأة التي هي موضوع القصيدة . وأول ملامح شخصيتها ، هذا القسم الجريء بأن « لا يعصي جبار هواها » وهو في الحق قسمٌ عظيم لأنه يتعلق بمن هو « جبار » ولأنه يشمل « مدى الدهر » . والبيت الثاني لا يقل قوة تشخيص عن الأول ومنه نعلم أن قَسَم المرأة قد تحقق فلم يفلت منها « فاتن » . وفي قوله « قرّبته » ما يشعر بسطوتها على حياة عشاقها فهي تتصرف بتقريب من تشاء منهم لأن الزمام في يدها لا في أيديهم . وفي قوله « احتوته قبضتاها » إشعارٌ بمدى قوتها وأسرها وسيطرتها على من حولها .

وفي الأبيات التالية يصفها بأنها « ساحرة » حذقت علم « الأوالي » وأن شبابها خالدٌ مع أنها عجوز عمرت أزمنة طويلة ، وأن لياليها مصبوغة « بدماء سفكتهن يدها » ثم تأتي هذه الأبيات البارعة في التصوير :

كلما التذّت وصالاً من فتى	سحرته وهو في حضن هواها
واحتوته في أصيص زهـــرة	يسرق الأنفاس من طيب شذاها
زَهـــــرات مثلتْ عشاقهـــا	بعيون غرقات في كراهـــــا
فإذا ما الليل أرخى ســـتّره	أطلقت أشباحهم في منتداهـــا

(1) الشوق العائد ص ١٧ ، وقد بينا في موضع آخر أن الفعل «لا يعص» يجب أن يكون مرفوعاً لا مجزوماً .

مهجاً خفاقـــة ملتاعـــةً   وعيوناً ظامئـــات وشفاهـــا
تستعيد الأمس في لذّتهـــا   ولياليهـــا وأشواق رؤاهـــا
تتلـــوى بينهـــم مشبوبـــة   شهوة يلتهم الليـــل لظاهـــا

وفي هذه الأبيات تبدو ملامح حسية عنيفة تشخص نفسية هذه المرأة أكثر وأكثر . وأول هذه الملامح هذا السلوك الشاذ الذي يجعلها « كلما » أحبت رجلاً سحرته وحولته إلى زهرة في أصيص . وحين يهبط الليل تطلق أشباح أحبائها القتلى من الأصص وتروح تراقصهم في جنون حسيّ نهم . فهذا المسلك في ذاته صورة من اشتعال الحواس إلى درجة المرض . ولكي يعمق الشاعر هذا الجو الحسي استعمل ألفاظاً مثل « سحرته ، حضن ، الأنفاس ، عيوناً ظامئات وشفاها ، لذاتها تتلوى ، مشبوبة ، شهوة يلتهم الليل لظاها » ونحوها.وبالبيت الثامن عشر من القصيدة يدخل مسرح الأحداث شخص ثان.هو الشيطان وكان قد قدم لدخوله في أوائل القصيدة بقوله :

قيل لا يذهب عنها كيدهـــا   غير شيطان ولا يمحـــو رقاها

وها هوذا الشيطان قد أقبل . وبعينيه يتاح لنا أن نرى ما لم يمرّ من حياة هذه « الغانية » عندما يقف الشيطان يتطلع مندهشاً إلى الوادي الجميل الذي يحيط بمسكنها العجيب وهذا وصف الشاعر له :

أي واد رائـــع أحجـــارُهُ   تحذر الريح عليهن سُرّاهـــا
أي قصر باذخ في قمـــة   تحسب الأنجم من بعض ذراها
ودروب حولهـــا ملتفـــة   كأفاع سمرت في منحناهـــا
وبروج لحمـــام زاجـــل   هو بالأقدار يهفو من كواهـــا

والنبرة التي تغلب على هذا الوصف هي نبرة الرعب تنم عليها الألفاظ

« رائع »[1] و « تحذر » و « الأفاعي » و « سمرت » و « الأقدار » ومن ثم فإن وادي هذه الغانية مخيف ، وأحجاره ملساء حتى لتخاف الرياح أن « تسري » عليها . وهو فوق ذلك عال علوّاً شاهقاً يصل النجوم ، وهذه الصفة توحي بأن الغانية تسكن بعيداً عن أنظار البشر في قمة خلف عالمنا ، أو بين النجوم ، وهذا مناسب لطبيعة الحكاية . ثم إن دروب هذا الوادي ، في تلويها وانحناءاتها تشبه أفاعي مسمرة في المنحنيات ، وهي صورة مخيفة تعمق جو الرعب . أما حمام الزاجل فقد اتخذه الشاعر رمزاً للقدر الذي يكمن في بروجه يترصد الحياة والأحياء لينقضّ في اللحظة المرسومة ويودي بالعمر .

ولكنّ الذي يلفت نظر الشيطان في هذا الوادي العجيب ، هو منظر تلك « الأصص » الذهبية المرصوصة على جوانب الممرّات وقد نبت فيها زهر مُعْجِب غريب له « شفاه » تدعو إلى « القطاف » :

فجنى ما شاء حتّى لم يدع   في أصيص زهرةً إلا جناها

وهكذا يعتدي الشيطان — دونما قصد — على أعز ما تملكه هذه الغانية الساحرة ، فيقطف أزهارها المسحورة جميعاً ، ويقف ذاهلاً يتطلع إليها ، وهي تلامس الثّرى فتستحيل (دمى حيّة تستبق الباب) ، ويفك السحر عن العشّاق فيهربون من آسرتهم القاسية تحت بصر الشيطان المحير الذاهل .

ويقبل الليل وتنبت في أبهاء القصر مائدة حافلة عليها كل ما يشتهى من « صحاف كتهاويل الرؤى » وسواها . وبينما يقف الشيطان متطلعاً إلى المائدة والأبهاء مبهوراً تقبل ساكنة القصر وتقف قريبة منه بحيث يراها ولا تراه .

---

(1) بينا في موضع آخر من الكتاب أن علي محمود طه يستعمل « الرائع » بمعناها الأصيل في اللغة وهو « المخيف » .

ويعطينا علي محمود طه تفاصيل إحساس الشيطان وهو يراها أول مرة :

يا لها من فتنــة قد صوّرت   في قوام امرأة راع صباهــا
طلعت في هالة من خضــرة   وعيــون يترقرقــن مياهــا

ونادت المرأة أحباءها أن ينهضوا من أصص الزهر إلى السهر والقصف فلم يجبها منهم أحد . وارتعشت وأدركت أن قوة جبارة تفوق قوتها قد عبثت بعالمها وانتهكت حرمة أسرارها . والتفتت تبحث بعينيها فرأت الشيطان منتصباً وما زالت يداه نديتين بماء الورد وعطر الزهر المقطوف .

عند هذا تلتقي القوتان الرهيبتان : قوة الساحر المتحدية ، وقوة الشيطان الذي يستطيع أن يبطل كل سحر . أما الساحرة فهي تلجأ إلى أقصى ما تملكه من سحر فترفع عصاها الجبارة في وجه الشيطان ، وهي العصا التي تستحيل إلى جمجمة تقتل كل من ينظر إليها . ولكن الشيطان « يتقيها » وينجو . وحين تدرك الغانية معنى هذا تقف صامتة ذاهلة . وعندما تمر الدقائق وهما ساكتان، يتطلع أحدهما إلى الآخر ، يقع شيء لم يكن في حساب أي منهما:

وسجا بينهما الصمتُ الذي   يتغشى الأرض إن حان رداها
والتقت عيناهــا فاستروحــا   راحة من قبلهــا ما عرفاهــا
عرفت من هو فاستخذت له   ورأى من هي فاستحيا قواها

وسألته أن يردّ عليها زهراتها فاعتذر إليها بأنه لا يستطيع لأن رد الروح من أمر الله وحده . واستشعر الشيطان الحزن لأنه لا يقدر أن يلبي رغبتها ، وصارحها بهذا الحزن . والظاهر أن استسلامهُ لها هذا ، قد أرضى كبرياءها وهز نفسها فاندفعت إلى الاعتراف بين يديه بكل ما اقترفته من ذنوب :

زهراتي تلك ما كانت سوى شهوات جسمي الطاغي نماهـا
قهرتني واستذلتنـي بهـا غيرة ينهش قلبي عقرباهـا
وأنانيـة أنثـى لم تطـق فاتنـاً تملكـه أنثى سواها
قد صنعت الحق: قد عاقبتني فارحم المرأة في ذل هواهـا

وبكت المرأة وبكى الشيطان وتصافحا على الحبّ والتفاهم .

• • •

هذا ملخص الحكاية التي قامت عليها القصيدة ، فماذا أراد علي محمود طه أن يقول بها ؟ ما الرموز التي تكمن وراء سياقها وتفاصيلها ؟ لا بدّ لنا أولاً أن نشير إلى أنه لا يريد أن تكون هذه الغانية رمزاً لجنس المرأة ، والدليل الدامغ على ذلك أنه قدم للقصيدة ببيت أبي العلاء المعرّي :

لحـــاكِ الله يا دنيـــا خلوبـــاً
فأنتِ الغـــادة البكـــر العجـــوزُ

ومن هذا نعلم أن الغانية ترمز إلى « الدنيا » ، ومما يؤيد ظننا هذا صفاتها التي وردت في القصيدة ومنها وصفه لها بأنها عجوز صبيّة في الوقت نفسه .

ويبدو لنا أن علي محمود طه ، في أساس قصته هذه ، متأثر كل التأثر بالقصص العربية القديمة في ذمّ الدنيا ، لأن تشبيه الدنيا بالغانية الشهوانية وارد بكثرة في كلام الزهاد ، فمن ذلك قول قطريّ بن الفجاءة : « لا تغترّوا بالدنيا فإنها غدارةٌ خدّاعة ، وقد تزخرفت لكم بغرورها وفتنتكم بأمانيها ، وتزينت لخطابها ، فأصبحت كالعروس المجلوة ، العيون إليها ناظرة ، والقلوب عليها عاكفة والنفوس لها عاشقة ، فكم من عاشق لها قد قتلت ،

ومطلن اليها خذلتْ ، [1] فإن في هذا النص ملامح واضحة من غانية علي محمود طه .

ويذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن تشبيه الدنيا بامرأة تشبيه صوفي ، وأن مردّهُ إلى كلمة أثرت عن المسيح عليه السلام إذ رأى الدنيا في صورة عجوز عليها من كل زينة :

المسيح — كم تزوّجتِ ؟

العجوز — لا أحصيهم .

المسيح — فكلهم مات عنكِ ؟ أو كلهم طلقكِ ؟

العجوز — كلهم قتلتهُ .

المسيح — بؤساً لأزواجك الباقين كيف لا يعتبرون بأزواجك الماضين [2].

هذا فيما يلوح لنا ، أصل القصة التي عرضها علي محمود طه ، ومنه اقتبس الرمز . وأما التفصيلات فلعلها من خياله ، لأن بينها وبين تفصيلات هذه « العجوز » فروقاً ظاهرة ، منها أنها لا تملك « أزواجاً » بل « أحباء » وعشاقاً . وهي لا تقتلهم وإنما تسحرهم إلى أزهار في أصص من ذهب حتى إذ جن الليل بعثتهم من مراقدهم لتغرق في لذات الحواس بين الطعام والشراب والرقص والتعذيب . وقد أضاف الشاعر شخصية الشيطان الذي يقع في غرام الغانية ويقيم معها حلفاً على الصداقة . وفي وسعنا أن نستخرج ما ترمز إليه هذه الإضافة لأن الدنيا — وفق النظرة الزاهدة — حليفة الشيطان بما فيها من غرور وشر .

---

(١) التصوف الإسلامي للدكتور زكي مبارك ج ٢ ص ١٣٧ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٣ والأصل مكتوب سرداً وجعلناه حواراً لإيضاح صلته بموضوعنا .

ومثل هذا المعنى وارد في حكايات الزهّاد :

غير أن الذي يصعب تعليله ، في حكاية علي محمود طه هذه ، هو لمسة الرقة والارتفاع والحنان التي يضفيها على شخصيتيه في خاتمة القصيدة . فإنهما يبكيان معاً بعد أن يشتركا في الإحساس بالحزن والأسى ونحن ندري أن علي محمود طه يحترم البكاء والحزن ويعتبرهما من وسائل التطهير للنفس الإنسانية . فماذا إذن أراد حين جعل الغانية والشيطان يبكيان ؟ أتراه أراد بذلك أن يكسب شخصيتيه إحساساً إنسانياً ما لكي يجعل لهما في نفس القارىء شيئاً من العطف ؟ .

إن هذا السؤال الأخير يضعنا مواجهين لمشكلة فنية في قصيدة (امرأة وشيطان) فإنها ، باعتبارها الأدبي ، تعدّ أثراً غير جميل ، لا لأن تصوير الشناعة الخلقية يتعارض مع الفن ، فأنا لا أومن بهذا ، وإنما لأن الغانية لاتنال حب القارىء إطلاقاً . لا بل إن القصيدة بمجموعها تترك في النفس أثراً قبيحاً ، لا تخفف منه قوة اللغة التي عبر بها الشاعر عن مختلف جوانب الحكاية ، ولا التحليل النفسيّ عبرها . وما من أثر أدبي قط ألا ويكون فيه شخص أثير إلى قلب الشاعر والقارىء بحيث ينال العطف ويخفف شناعة المواقف وقسوة الأحداث .

مثال ذلك أن شللي الشاعر الإنكليزي قد كتب مسرحية موحشة مظلمة عنوانها « The Cenci » وقد صور فيها حادثاً كله قبح حيث نرى أباً مجرماً يغتصب ابنته الشابة . ولا ينقذ هذه المسرحية إلا براءة الفتاة وجمال روحها ورقة أحزانها بحيث تمتلك عطف القارىء وحبه وبذلك يخف أثر الشناعة في النفس . ومثل ذلك موفور في مسرحيات شكسبير ومثالها مأساة « الملك لير » وفيها أحداث شريرة قبيحة كل القبح ، وأشخاص سود الضمائر لا مشاعر إنسانية لهم ، وإنما يحتفظ المؤلف باستمتاع القارىء والمشاهد بلمسات الحنان

والمحبة والطيبة في أشخاص الملك لير وابنته كورديليا والمهرج ، فإن هذه الشخصيات الرقيقة تخفف وقع عنصر العذاب والاشمئزاز . أما علي محمود طه فقد قدم لنا غانية شريرة قبيحة النفس والمسلك ، وجعلها تقع في حب الشيطان وتتحالف معه وبذلك نجح في استثارة اشمئزاز القارىء ثم تركه معلقاً يعاني الضيق ولا يستطيع الخروج منه .

في الواقع أن هذا هو السبب في أن قصيدة « امرأة وشيطان » رغـم إحكام صياغتها وقوة تفاصيلها بقيت غير محبوبة عند القرّاء ولعل الشاعر أراد أن يرفعها عن هذا المستوى عندما جعل المرأة والشيطان يبكيان ، غير أنه – حتّى إذا كان قصد ذلك – قد هدم ما بناه ، بالبيت الأخير من القصيدة :

أبكت الشيطان لما أن رآهـا   وبكـى الشيطان يا لامـرأة

فإن التعليق في هذا البيت مبنّي على أن الشيطان هو الشيطان بكل ما نعرف له من صفات شريرة مقيتة ، فإذا كانت الغانية قد أبكته فهي ولا ريب أكثر شراً وقبحاً منه .

ولا بد لنا من أن نشير إلى احتمال قائم بأن يكون علي محمود طه قد صور شخصية الغانية – بعد أن استقى الرمز بها للدنيا من حكايات الزهاد العرب ، على نسق شخصية الساحرة الإغريقية « سيرسي » التي كانت تسحر البشر وتحولهم إلى حيوانات تحرس مسكنها . وقد صورها الشاعر الإنكليزي جون كيتس تصويراً يجعلها على نسق غانية علي محمود طه فإنها حين تعشق رجلاً تقربه حتّى تسأمه وإذ ذاك تسحره وتتركه يتعذب [1] .

---

(1) إشارتنا إلى مطولة كيتس أنديميون – الكتاب الثالث .

Endimion by John Keats, Book III

الفصل الثاني

مطولة «الله والشاعر»

تتصف « الله والشاعر » بما يتصف به كثير من شعر علي محمود طه من تطلع إلى الأعالي والذرى وولع بالجانب الروحيّ من حياة الإنسان ولقد سمّاها « الله والشاعر » فرسم لها منذ العنوان جواً من الجلال والروحانية يكاد يأخذ بالقارىء ، حتّى قبل أن يقرأ القصيدة ، بما تشتمل عليه من طموح وارتفاع وعمق . وحين نتجاوز العنوان ونتوغل في أبهاء القصيدة نجد فيها شعراً بديعاً يجتمع له العنصران اللذان لا يسهل أن يجتمعا في الشعر : الانفعال المتوهج الأصيل والفكر الفلسفيّ العميق . نعم إنّ في العربية كثيراً من الشعر الفلسفيّ ، غير أن الفلسفة في أغلب هذا الشعر ، قد جاءت على حساب الشعرية والموسيقى . ولعلّ أبا العلاء المعرّي قد نظر إلى هذا المعنى حين قال « أبو تمام والمتنبي حكيمان وإنما الشاعر البحتريّ » . فكأن الحكمة — وهي فلسفة مركزة تركيزاً كثيفاً — تتعارض مع الشعرية والشاعرية بحيث لا يجتمعان . وهذا عين المعنى الذي تنتهي إليه مطوّلة جميلة للشاعر الإنكليزي جون كيتس يحكم خلالها بوجود تناقض بين الفلسفة والشعر . قال :

« ألا تهرب الرؤى السحرية جميعاً بمحض لمسة من الفلسفة الباردة ؟ إن الفلسفة تقلّم أجنحة الملائكة ، وتقتل كـل سرّ بالقاعدة المرسومة

والخطّ . إنها تفرغ الجو المشحون بالأطياف وتنقض نسيج قوس قزح » [1] .

وتقع مطوّلة « الله والشاعر » في عشرين ومائتي بيت ، استعمل فيها علي محمود طه البحر السريع ذا الشطرين في مقطوعات ثنائية يشترك فيها الصدران بقافية والعجزان بقافية كما يبدو من هذا النموذج :

من عبراتي صغت هذا المقال
ومن لهيب الروح هذا القلم
ملأتُ منه صفحات الليال
فضمّنت كل معاني الألم [2]

وقد بنى الشاعر هيكل القصيدة العام على أساس من العاطفة والنغم دون أن يستند إلى تقسيمات لفظية مثل العناوين وسواها ، ومعنى هذا أننا نميز الفصل الواحد من المطوّلة عما يليه بمجرد تغيّر النبرة أو ارتفاع مستوى العاطفة . وهذا في رأينا هو البناء الأصح للمطوّلات الشعرية ، حيث يفصح الشاعر عن نفسه دون أن يرتكز إلى تعليقات نثرية موضحة .

موضوع المطولة وبناؤها العام

تلاحظ في قصيدة « الله والشاعر » ، على أساس النبرة والجوّ ، ستة أقسام تختلف في أطوالها ونبراتها وأجوائها . وسندرس هذه الأقسام فيما يلي بتلخيص مضمونها والتعليق عليه :

---

(1) ترجمة آنية لي عن قصيدة Lamia لكيتس (١٨٢٠) ومن رأيي أن تكتب الترجمات النثرية كما يكتب النثر العربي ، لأن ذلك أحفظ لجمال الأصل وأقرب إلى أساليب لغتنا العربية .

(2) قصيدة « الله والشاعر » ديوان « الملاح التائه » ص ١٧ — ١١٣ .

يشمل القسم الأول من المطولة الأبيات (١– ١٨) وفيه يرسم الشاعر جواً عاماً يعبر فيه تحت الدجى وهو يجابه المسافات بالعنصرين : الآدمية والشقاء . وتعصف الرياح وتقصف الرعود في مسمع الشاعر وينتهي من تجواله في الظلام بأن يقف متطلعاً إلى السماء :

في وقفـــة الذاهـــل ألقـى عصـاه
مولّي الجبهـــة شطـــر الفضـاء
كأنمـــا يرقـــى الدجـــى ناظراه
ليستشفـــا مـــا وراء السمـــاء

يسقط ضـــوء الـــبرق في لمحـــه
عـلى جبـــين بـــاردٍ شاحـــبِ
ويشـــير الـــبرد في لفحـــه
نـــاراً تلظّـــى في فـــم ناضـــبِ

ويشير هذا المقطع إلى صفة بارزة نلحظها في شعر علي محمود طه عموماً وهي حرصه الدائم على أن يضع (الإنسان) مواجهاً للامتداد والسعة والعظمة . فهاهو ذا هنا يوقف الشاعر — وهو عنده رمز الحكمة والنور والإنسانية الكاملة — مواجهاً للفضاء العظيم بكل أبعاده اللانهائية . ثم يجعل الدجى مرتقى شامخاً يريد الشاعر أن يسمو فيجتازه . إلى أين ؟ إلى حيث يستشف ناظراه لا السماء وحسب وإنما ما وراء السماء أيضاً . إن الشاعر علي محمود طه هنا ، مثله في سائر شعره ، يمتلىء النفس بحنين العظمة وحرقة السموّ . ومنذ هذا المقطع يبدأ بحثه عن القمم العليا فلا يقنع بأقلّ من أن يستشف ما وراء السماء .

وما يكاد الشاعر ينتهي من تعيين هدفه من التجوال تحت الدجى حتى

يعود إلى وصف أحاسيسه وما حوله فيخبرنا أن البرق يسقط منه على برودة وشحوب وأنه يحسّ البرد والعطش . ولعلّ هذه العودة تبدو أشبه بفوضى فكرية تجعل الشاعر يسيء ترتيب معانيه في هذا القسم من القصيدة . أفلم ينته من وصف المشهد والأحاسيس قبل أن يتحدث عن الغاية ؟ وإذن فلماذا عاد إلى الحديث الأول ؟ في الواقع أن الشاعر يلتفت بهذا التفاتة غير واعية إلى جسده . فما يكاد يحسّ حماسة الارتقاء الروحانيّ نحو السماء وما وراءها حتى يلمع البرق وتعصف الريح لتذكره بأن له جسداً يبرد ويشحب ويعطش ، وبذلك يحول دون صعود الروح الطموح إلى القمم العليا . وتشير هذه اللفتة إلى اتجاه القضايا التي جاء الشاعر يستعرضها بين يدي خالق السماء والأرض وموضوعها، كما سنرى الصراع بين روح الإنسان وجسده .

ويشمل القسم الثاني الأبيات (١٩ — ٩٥) وفيها يرفع الشاعر إلى الله ما سماه في الفقرة الأولى « شكاية الخلق إلى الخالق » وتؤلف هذه الشكاية جوهر القضية الفكرية التي تطرحها القصيدة وهي — كما سنرى — ضرب من الآلام العامة التي يشترك فيها البشر جميعاً دون أن يختص بها الشاعر وتبدأ هذه الفقرة بالمقطع التالي يخاطب به الشاعر خالقه :

لا تعدُني يا ربّ في محنتي	ما أنا إلا آدمـــيّ شقـــي
طردتني بالأمس مـــن جنّتي	فاغفر لهـــذا الغاضب المحنق
حنانـــك اللهـــم لا تغضـــب	أنت الجميل الصفح جمّ الحنان
ما كنت في شكواي بالمذنبِ	ومنك يا ربّ أخذت الأمـــان

ولنلاحظ أن ضمير المتكلم في هذه الأبيات لا يعني الشاعر وحسب وإنما يتسع حتى يشمل البشرية كلها فكأن الشاعر يمثل الإنسانية .

ويعطينا علي محمود طه هنا ما يقصد بوصفه لنفسه بالآدمية والشقاء وهو الوصف الذي مرّ بنا في افتتاحية القصيدة ويخصّ الطرد من الجنة بالذكر وهو حادث يتذكره الشاعر بالغضب والحنق . وحين يحسّ أنه إنما يغضب بين يدي الله القوي المتعال ينبري ليقيم مكانه إحساس العبد الغاضب المتمرد على ربه صلة من الرحمة والحنان يسبغها الخالق الغفور الرحيم على عبده .

ولعل القارىء يتساءل : متى أخذ الشاعر الأمان من الله في أن يشكو ويعتب إلى درجة التمرّد والحنق ؟ والحق أن علي محمود طه لا يضع في المطوّلة نص جواب صريح على هذا ، فلا بدّ لنا أن نستشفّه نحن بربط المعاني واستنتاج التعليلات وأمامنا لذلك تعليلان اثنان نبسطهما :

١ ـ يقول الشاعر في البيت الثامن بعد المائة إن الله قد أرسله إلى الأرض لكي يغنيها « لحن السماء » فالشاعر إذن نوع مـــن « الرسول » من الله الى الوجود جاء يؤدي رسالة الجمال والخُلُق والإحساس .

ولكل رسول دالة على أن من أرسله لما يملك من ثقته ومحبته . وذلك نوع من « الأمان » أخذه الشاعر من الله .

٢ ـ للشاعر أسوةٌ بالمتصوفة من جماعة الحبّ الإلهي ، وهم حين يشتد بهم الوجد يرتفعون إلى مرتبة من الإحساس بأن الخالق يبادلهم حبهم ومواجدهم وهم يستندون في هذا إلى الآية الكريمة : « فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه» ومع أن علي محمود طه ، فيما نعلم من شعره لم يتصوف يوماً ، إلا أنه خاصة في آثاره الأولى كان كثير الذكر لله شديد الحب له وحسبنا مطولة « الله والشاعر » دليلاً على منحاه هذا فلا يستبعد من مثله أن يسعد بمثل هذا الاحساس الجميل بأن الله قد أعطاه الأمان لأنه يرعاه رعاية خاصة .

وفي هذه الفقرة يعرض الشاعر قضية البشر على الخالق وهو يلخصها بأنهم يعانون تمزقاً نفسياً سببه الصراع القائم بين أرواحهم المتحدرة من مصدرها الإلهي وأجسادهم الخاضعة لتحكم الغرائز الدنيا . على أن جوهر المشكل ، مع ذلك ، ليس هذا الصراع ، وإنما هو الإحساس بأن الله يعاقب على الاستسلام إلى الغريزة الدنيا . وعند هذا ترتفع أسئلة الشاعر العاتبة بين يدي الخالق :

ما كنتُ إلا مثلما ركّبـــتْ　　غرائزي ما شئتَ لا ما أشاءْ
فلتجزها اليـــوم بما قدمـــتْ　　وإن تكن ممّا جنتـــــه بَرَاء

وفيمَ تجزي وهي لم تأثـــــمِ　　ألستَ أنت الصائغ الطابعـــا ؟
ألم تَسمْها قبـــــل بالميســـم　　ألم تصغ قالبهـــــا الرائعـــا ؟

الخـــير والشر بهـــا توأمان　　والحب والشهوة في طبعهـــــا
حوّاء والشيطان لا يبرحـــــان　　يساقطان السحْــرَ في سمعهـــا

ونكاد نحسّ في هذه الابيات نبرة خيّامية ، بمعنى أنها تردّد عين الشكوى التي اشتهر بها عمر الخيام في احتجاجاته المعروفة على الدين والقدر . غير أن بين شاعرنا المعاصر والخيام فروقاً ظاهرة تجعلنا نميل إلى أن نقطع بأنه لا يصدر في نبرته هذه عن تأثر بالخيام وإنما تقوده إليها اندفاعات ذهنه وعواطفه الشخصية . وأبرز دليل على ما نقول أن علي محمود طه يكتب بروح من يؤمن إيماناً عميقاً بالله ، فلا يختم مطولته إلا بمشهد خاشع مؤثر من الابتهال إلى الخالق يرفعه هو والبشرية كلها من بين سحب البخور وأمواج الدموع الحارة التي تغسل النفوس من ذنوبها . ومثل هذه الروح بعيدة حتى البعد عن جوّ رباعيات الخيام التي تصل إلى درجة عصيان الخالق حتى لقد قال :

يا إلهي أنا من قد برأتني قدرتك

فترعرعت عزيزاً ذللتني نعمتك

سوف أمضي في المعاصي جاهداً عشرين عاما

لأرى معصيتي أكبر أم مغفرتك [1] ؟

وأما علي محمود طه فإنه يجعل الإنسان ضحيّة للفطرة التي كتبت عليه ولا يد له فيها ، وبهذا يدافع الشاعر عن البشر بين يدي الخالق . ثم هو يرى للمعصية البشرية عذراً ثانياً . فالإنسان إنما يقع في الإثم لأنه يريد أن يفرّ من آلامه الروحية بأن يغرقها في بحر اللذة ، وكأن متع الحسّ مهرب له من عذاب الروح . وأكبر ألم عند علي محمود طه هو ألم الشعور بالموت المتربص وراء الليالي يرتقب فرصة ليثب فيها ويقضي على الإنسان إلى أبد الزمان :

أيصبح الإنسان هذا الرميم

والجيفة الملقاة عبر التراب ؟

أيستحيل الكون هذا الهشيم

والظلمة الجاثم فيها الخراب ؟

نحن إذن بإزاء مشكلة الموت يحسّها الشاعر بعمق ويتألم لها فلا يجد مهرباً من العذاب إلا إلى ملذات الحسّ يلتمس فيها النسيان . إنه ليجزع أمام هذا الفناء الرهيب الشامل الذي تنتهي إليه الحياة ومعالمها وأشخاصها جميعاً ، وهو يجزع أمام عمق السرّ الذي يحفّ بالموت وبالحياة نفسها ، فهل يلام إذا ما التمس التشاغل والسلوّ ؟ [2]

(١) ثورة الخيام . عبد الحق فاضل . لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة ١٩٥١) ص ١٩٣

(٢) هذا السؤال ملقى على أساس رأي الشاعر لا رأينا نحن .

وحين ينتهي الشاعر من إلقاء «دفاعه» عن الإنسان بين يدي الله يختم خطابه قائلاً :

هأنذا أرفـــع آلامَـــهُ إلى سماء المنقـذ الأعظـــم
أنا الذي ترسل أنغامـــه قيثارة القلب ونـــار الفـم

وعند هذا نصل إلى القسم الثالث الذي يشمل الأبيات (٩٥ – ١١٨) وصفة هذا القسم أنه يمثّل ارتخاء مريحاً بعد القسمين السابقين اللذين سادهما التوتر والعذاب والشكوك ، وكأن الشاعر يتعب من حدّة الصور وأوصاف الشقاء فيفيء إلى واحة روحية ليستريح . وأين يجد الشاعر راحة الفكر إن لم يكن ذلك في عالم الشعر وخيالاته العذبة الرقيقة ؟ وينطلق فعلاً في تلك الأفياء الهادئة تصحبه كآبة خفيفة أحياناً كما في هذه الأبيات الجميلة :

يا ربّ ما أشقيتني في الوجود إلا بقلبي ليتـــه لم يكـــن
في المثل الأعلى وحب الخلود حمّلتَهُ العبء الذي لم يهـن

خلقتهُ قلباً رقيـــق الشغاف يهيم بالنـــور ويهوى الجمـــال
حلت له النجوى ولذّ الطواف بعالم الحُسْن ودنيـــا الخيـــال

إن هذا القسم ذا النبرة الهادئة المرتخية ، ضروري لبناء القصيدة الفنيّ ، لما يحدثه من تنويع النبرة والجوّ من جهة ، ولما يمنح القارىء من فرصة للراحة بعد حدّة الانفعال من جهة أخرى . وكل فن جيد لا بدّ أن تتناوب فيه فترات التوتر والارتخاء تناوباً منتظماً .

وفكرة هذا القسم الثالث أن الشاعر يعزّي العالم عن حزنه ، بأغانيه ، فهو يقضي حياته يطوف بالجنان بين مطارف النور والندى ، يستقبل الضحى

بالترنيم وتتعاقب عليه الفصول وهو يردّد أنغامه وفجأة يرنّ صوت النذير وتتغير نبرة القصيدة .

ويشمل القسم الرابع الأبيات (١١٩ — ١٦٤)، وفيه يتحدث الشاعر عن آلامه الخاصة بعد أن عرض في القسم الثاني ، قبل الاستراحة ، آلام البشر العامة . وفي هذا القسم يعود التوتر لأن الشاعر يستيقظ من مرحلة الفكر البريء التي عاشها في صباه يوم كان يتنقل في ليالي الشرق المقمرة ظاناً الوجود جمالاً خالصاً لا يشوبه نقص ولا ألم :

الكون يبـــدو وادعاً هانئـــاً كأنـــه الفردوس في أمنـــه

وتبدأ « اليقظة القاتلة » — كما يسميها الشاعر — حين يدرك أن هذا المظهر الفردوسيّ الوادع للكون ليس حقيقياً وإنما توحي به « النظرة العاجلة » السطحية فإذا « حدّق » الشاعر تحديق الوعي صدمته الحقيقة المرة :

ما كان إلا ريـــثما حـــدّقا حتى جلت دنياه عـــن سرها

وما سر الدنيا الذي تفضحه النظرة المحدقة المتأملة ؟ إن الشاعر يلخصه بقوله : « الذئب والشاة وحرب البقاء » وقصة الذئب والشاة معروفة ، محتواها قتلٌ دامٍ بالباطل والبهتان ، ودم طاهر بريء يخضب أديم الثرى ، ومقتول يصرخ وقاتل يقسو . ثم يقبل الليل ويخفي معالم الجريمة ويضيع السرّ وراء صمت الليالي وتمضي الحياة كأن لم يكن ظلم ولا دم .

ويصحو الشاعر من هذه التجربة الأولى مروعاً فيهيم في الأرض على وجهه يبحث عن الأمن والسلام والرضا . وما يلبث حتى يصل إلى روضة ذات ظلال ومياه فيتخذ فيها مجلساً على ربوة شعرية يمر بها النسيم وتستغرقه

فرحة هذا الجمال الهادىء الموحي . ولكنه سرعان ما يستفيق على صدمة تهز أعماقه ، حين تقع عيناه على صل يهاجم عشاً فيمزق ما فيه من صغار الطير بأنيابه وعند ذاك تدور الدنيا بالشاعر ويسد عليه الألم باب كل جمال ، ويتقزز من الطبيعة التي تصبح عنده رمزاً للدم المسفوك . ثم يسرع هارباً من هذا الجمال الذي تمده الطبيعة شركاً للأبرياء :

يا ضلة الشاعر أين النجاه ؟	وأين أين المنزل الآمـــــنُ ؟
أكلّ واد طرّقتْـــــهُ خطاه	طالعَهُ منــه الردى الكامــن
حتى إذا ضاقت عليه السبل	وعز في الأرض عليه المقـــام
أوى إلى كهف بسفح الجبـــل	عساه يقضي ليلــه في سلام

وهكذا يبدأ الشاعر بعد تجربته الثانية ، مرحلة جديدة من البحث عن السلام والأمن . ولعل الكهف يرمز إلى فرار الشاعر من ألم الحياة وهروبه إلى مأوى منعزل . غير أن الإشكال ما يلبث حتى يلحق به حتى إلى الكهف فإذا زلزال مدمر يثير البحر وترجف له الأرض وتعصف الرياح حتى كأن يوم الحشر قد أزف . وحين يستقر العالم الثائر ويطلع النهار يخرج الشاعر من مكمنه فإذا الدنيا قد أصبحت قاعاً صفصفاً يخيم عليه صمت القبور وعند هذا تنتهي تجارب الشاعر المثيرة الثلاث وتصل القصيدة إلى نقطة جديدة .

ويشمل القسم الخامس الأبيات (١٦٥ — ١٩٩) ، ولعل في وسعنا أن نسميه « المرثية » . ذلك أن الشاعر يبدأ بعد خروجه من الكهف بالطواف بالأرض فما يكاد يرى ما ترك الزلزال من خراب مخيم حتى ينطلق يرثي العالم والبشرية رثاء مؤثراً :

مررتُ بالبلـــــدان مستعـــبرا	أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أنقاضها تمـــلأ وجـــه الثرى	وكنّ بالأمس مشـــار الفتـــون

أتى على اليابس والأخضر — الموج والنوء وسيل الحمم
يا رحمة الله اهبطي وانظري — ما حصد الموت ودك العدم

وخلال ذلك يبتهل إلى الله أن يحيط العالم برحمته مصوّراً في نجواه منظر المحتضرين الصارخين وصور الموتى المبعثرين على الثرى .

وهنا يتساءل الشاعر عن سبب هذه المحن كلها . أيريد الله بها أن يتذكر البشر وجود السماء كلما نسوها أو تغافلوا عنها ؟ أم هي ضربات يقصد بها أن تلين قلوب القساة الشرسين من البشر ؟ أم لعلها موجة تطهير جاءت تغسل آثام الكون ؟ ومهما يكن السبب فان الشاعر يبحث عن الحل الذي ينقذ الإنسانية من عذابها فلا يجده إلا في الدعاء والضراعة إلى الخالق الذي يستطيع هو وحده أن يرفع هذا الشقاء الداكن عن الأرض . وعند هذا تبدأ المطولة بالانحدار نحو الخاتمة .

ونصل إلى القسم السادس وهو يشمل الأبيات (١٩٧ — ٢٢٠) وفيه يرسم الشاعر مشهد صلاة جامعة تصليها البشرية كلها . والحق أن هذه الفقرة الأخيرة أروع الفقرات الست لما احتوت عليه من عاطفة محرقة عميقة ، وألم إنساني زاخر ، ومشاهد كبيرة ذات امتداد وسعة . والنبرة العامة في الفقرة هي نبرة ضراعة حارة يرسلها البشر إلى السماء بحناجر ملتهبة شققها الألم وعيون أحرقتها العبرات .

ويوجه الشاعر الخطاب في بداية القسم إلى البشر جميعاً :

يا أيها الغادون والرائحون — في شعب الأرض وليل الهموم
تمسون أشتاتاً كما تصبحون — والشمس حيرى فوقكم والنجوم

وهو مقطع يستوعب جماعات كبيرة ومسافات أكبر ، فالخطاب موجه إلى

البشر كلهم ، في شعب الأرض . ولا يقف الأمر عند الأرض وإنما يتسع حتى تدخل الشمس والنجوم في إطاره . ويسأل الشاعر هذه الجماعات الكبيرة أن تتجمع وترسل صيحة واحدة هائلة إلى الخليقة أو الشمس .

قولوا لها يا من شهدت الحياه   من أين تلك النظرة الجامـــده؟

ويبدو أن هذا السؤال يتضمن ألم الشاعر — وهو ممثل البشر — من جمود الطبيعة بإزاء عذاب الإنسان ، حين تصب أهوالها وتقتل الآلاف دون أن ينبض قلبها بالشفقة . وما يلبث السؤال حتى يجد جوابه ، وإذا الطبيعة مسيرة لا إرادة لها لأنها إنما تجري بأمر القضاء .

ويدعو الشاعر إخوانه البشر إلى أن يجمعوا الأزهار والغصون وكل ما يحبون ويملأوا بها مجامر النار تقرباً إلى الله ، ثم يرسلوا مع البخور والعطور ضراعة لهيفة إلى الخالق ، لعل السماء تفتح أبوابها ، وهي لا توصدها في وجه مثل هذا الابتهال المخلص .

وتنتهي المطوّلة بهذه المقاطع :

يا أرض ناديتُ فلم تسمعـــي   أنكرتِ صوتي وهو من قلبكِ
لا تفرقي مـــنّي ولا تفزعي   من شاعر شاك إلى ربـــك

أيتها المحزونـــة الباكيــــه   لا تيأسي من رحمـــة المنقذ
لعل مـــن آلامك الطاغيه   إذا دعوت الله مـــن منفذ

فابتهـــلي لله واستغفـــري   وكفري عنك بنـــار الألم
وقدّمي التوبـــة واستمطري   بين يديه عـــبرات النـــدم

ويلاحظ أن الشاعر قد اختتم القصيدة بالعودة إلى مخاطبة الأرض التي بدأ بها القصيدة . وذلك يوحدها ويكمل هيكلها فكأن الأرض هي الموضوع الكبير وراء القصيدة ولذلك يشعرنا الشاعر بها في البداية والخاتمة معاً .

مغزى المطولة

تقدم قصيدة « الله والشاعر » بحثاً فلسفياً في إطار من الشعر والصور والعواطف . وهي في مجمل موضوعها ، تعرض أزمة روحية يمر بها الشاعر فيتشكك في عدل الخالق ورحمته،ومن ثم يستميحه العذر في أن يسأل ويناقش ولذلك يقف تحت الظلام في مساء عاصف موحش مفكراً في الكون والإنسان مستعرضاً حياته الشخصية وحياة البشر . وينتهي البحث بالشاعر إلى أن الألم ضروري في الحياة لتطهير القلوب وإلانتها ، وأن البشر على ضلال فلا سبيل إلى الخلاص إلا بالابتهال إلى الله وغسل النفوس بالدمع والندم والتوبة .

ويوحي عنوان القصيدة « الله والشاعر » لمن يقرأه أنها تتناول عواطف صوفية يحس بها الشاعر نحو الخالق ومن ثم فهي لا تمس أحداً سواه . على أن السياق يخالف هذا المعنى ، وإنما يتناول الشاعر فيها موضوع الصلة بين الله والبشر جميعاً . وإذن فلماذا سماها « الله والشاعر » ؟

يبدو لنا أن لهذه التسمية تعليلين اثنين ممكنين :

(الأول) أن علي محمود طه يؤمن بأن الشاعر هو الخلاصة المثلى للبشر لأنه يمثل أعلى نماذج الخلق فلا يهدف إلى أقلّ من خلود الروح والفناء في الحب الطاهر الشفاف . وعنده أن موهبة الشعر تتعارض تعارضاً واضحاً مع الختل والمجون والزيف . وإلى جانب كمال الخلق الشعري يمتلك الشاعر

حساسية مرهفة وهبها إياه الله، وقد أشار علي محمود طه عبر المطولة إلى هذا بقوله :

أنا الذي قدستّ أحزانَـــهُ   الشاعر الشاكي شقاء البشر
فجـرت بالرحمـــة ألحانه   فاملأ بها يارب قلب القـــدر

وقوله :

ما الشاعر الفنـــان في كونـــه   إلاّ يد الرحمــة من ربـــه
معـــزيّ العالم في حزنـــه   وحامــل الآلام عن قلبـــه

فإذا كان الشاعر كذلك فمن أجدر منه بأن يمثل البشرية ؟ وعلى ذلك يكون العنوان « الله والشاعر » صورة محرّفة من عنوان أكبر يكمن وراءه هو « الله والبشر الذين يمثلهم الشاعر » .

و(الثاني) من التعليلين أن صورة البشر التي كان رسمها هدف القصيدة، ليست صورتهم الحقيقية وإنما هي صورتهم عبر نظرة الشاعر إليهم . ولكي نفهم وجه هذا ينبغي لنا أن نلاحظ أن الآلام التي يصفها الشاعر في المطولة تقع في صنفين :

١ ـــ الآلام الواقعية مثل تدمير الزلازل والأنواء للبلدان والحضارات وقتلها للبشر . وهذا عذاب يعانيه البشر معاناة فعلية لا أثر فيها للخيال والحساسية .

٢ ـــ الآلام العقلية التي لا تحسها الأغلبية وإنما يتعذب بها المرهفون من أرباب القلوب الذين يعيشون بعقولهم وأرواحهم ومثالها امتعاض الشاعر من فكرة « حرب البقاء » ومن عدوان الذئب على الشاة ومن الطرد من الجنة .

فكل هذه أمور لا يعبأ بها من يعيش بحواسه المادية، وإنما الإحساس بها مرتبة روحانية يبلغها الشعراء وذوو العقول.

وحين نلاحظ أن علي محمود طه يعد الصنفين الاثنين من الآلام مما يعانيه البشر أجمعين يلوح لنا أن هؤلاء البشر الذين يصفهم الشاعر ليسوا كما هم وإنما كما يراهم الشاعر. ولذلك كان لا بد له أن يسمي المطولة «الله والشاعر» لأن هذه النظرة إلى البشر هي نظرة الشاعر وليست نظرة اعتيادية.

الأسلوب والوسائل الفنية

نظن أن أبرز ظاهرة تستوقف من يقرأ قصيدة «الله والشاعر» أن علي محمود طه صور أفكاره فيها بسلسلة من المشاهد والصور تتعاقب أمام أعيننا بحيث لو أراد مخرج أن يقدم المطولة على لوحة «المرئي»[1] لاستطاع ذلك في يُسر ونجاح.

تفتتح المطولة بمشهد للأرض تحت الظلام العميق، يسير على دروبها الموحشة شبح إنسان حزين هو الشاعر، وتمتد حول الأرض الخليقة كلها. وسرعان ما تهب عاصفة جبارة فيسطع البرق وتدوي الرعود ويقف الشاعر ذاهلاً متطلعاً إلى السماء، مرسلاً نجواه الحارة بصوت متهدج بالأنات. فهل أبدع من هذا المشهد لافتتاح قصيدة مصورة؟ وما القول في المشهد التالي الذي رسم فيه الشاعر صورة البشر بعد الزلازل ما بين حي وميت:

أما ترى منفرجـــات الشفاه	عن آخر الصيحات من رعبها؟
ما زال فيها من معاني الحيـــاه	إيمـاءة الشكـوى إلى ربّهـــا

(1) الاسم العربي الذي استعمله للتليفزيون، ولا أظنه أفضل اسم له، غير أن كونه عربياً يجعله أقرب إلى نفسي من الكلمة الأجنبية.

وهذه الأعــينُ نهب العفــاء في رقدة الموتِ كأن لم تــنم
محدّقات في نواحي السمــاء تشهدهــا هذا الأسى والألم

وهذه الأيدي تحوط الصدور كأنها في موقــف للصــلاه
لم تنسَ في نزع الحيــاة الغرور ضراعــــة ترسمهــا للإله

إنه لمشهد مؤثر يترك في النفس إحساساً من الألم الحادّ. وأية صورة شعرية صورة هؤلاء الأحياء الذين لم يبق من مظاهر الحياة فيهم إلا صيحة أخيرة تنفرج بها شفاههم وإيماءة بأيديهم يومئون بها شاكين إلى الله مايعانون؟ وإلى جوارهم يرقد موتى عيونهم مفتحة وكأنهم ليسوا بموتى ، وكأن عيونهم تدير أحداقها في السماء « تشهدها هذا الأسى والألم » وموتى آخرون رقدوا وأيديهم تحوط صدورهم وكأنهم يصلون . إنه ليس مشهداً مرهفاً وحسب وإنما هو أيضاً مشهد عظيم يثير في النفس الخشوع والرهبة وليس يقدر على وصفه بهذه الدقة والإبداع إلا شاعر موهوب .

وتتصف هذه المشاهد الحية التي يصورها بأنها ملتقطة من أعلى نقطة مكانية وبأنها سريعة لا تتلكأ ولا تبطىء وإنما تندفع في لمح البصر وتغيب .

ونقصد بعلوّ النقطة المكانية أن الشاعر يتناول المشهد من قمة الفكر العليا ، أو من أعلى ذرى الخيال ، وبذلك يصل إلى أن يرى مسافات شاسعة من الوجود وجماعات كبيرة من البشر . ومثال ذلك مطلع « المرثية » التي ندب فيها الشاعر البشرية بعد الزلزال :

مررتُ بالبلــدان مستعــبرا أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أنقاضها تمــلأ وجــه الثرى وكن بالأمس مشــار الفتــون

إنه يمر « بالبلدان » بصيغة الجمع لا ببلدة واحدة صغيرة ، وهو لا يبكي

قتيلاً أو قتلى وإنما يبكي « حضارات » كاملة و « فنوناً » شتى . إن أنقاض هذه البلدان والحضارات والفنون تبدو له دفعة واحدة وكأنه يقف على قمة جبل شاهق . ومن مثل هذا الارتفاع يصور الشاعر البشرية في هذا المقطع :

يا أيهــا الغادون والرائحــون   في شُعب الأرض وليل الهموم
تمسون أشتاتاً كما تصبحــون   والشمس حيرى فوقكم والنجوم

مدّوا لها الأيدي وولوا الجباه   وأرسلوها صيحـــة واحده
قولوا لها يا من شهدت الحياه   من أين تلك النظرة الجامده ؟

إن في هذه الأبيات صورة للبشر كلهم في كل شعب الأرض ، ومن فوقهم الشمس والنجوم . والشاعر يخاطبهم جميعاً ويسألهم أن يمدوا أيديهم ويرفعوا جباههم ويرسلوا صيحة واحدة جبارة يهزون بها الشمس . وتحمل بقية المشهد عين الاتساع والامتداد حيث يتجمع البشر في الأرض كلها ليقدموا إلى السماء تضحية من الزهر والبخور والدموع . وفي شعر علي محمود طه نماذج كثيرة لهذه اللفتة الفكرية فهو شاعر يسمو إلى رسم المشاهد الكبيرة ، لأن له ولعاً ظاهراً بالارتقاء إلى أعلى القمم .

وأما ما نقصد بسرعة المشاهد فهو أن الشاعر يرسمها في لمحات خاطفة فيستوفي دقائق المشهد في ألفاظ قليلة مقتصدة دون أن ينقص منه شيئاً . ومثال هذا قوله :

ما هي إلا صرخات الفــزع   وصيحــة المقتــول والقاتــل
قد انقضى الأمر كأن لم يقــع   وضاع صوت الحق في الباطل

إن الشاعر يصف هنا « الجريمة » التي هزت حياته وأصحته من مرحلة الفكر البريء المتفائل . وهو يصفها بلمسات خاطفة وصفاً انطباعياً يستند إلى

الحواس . فبدلاً من أن يرسم الحيوان وهو يقتل ، يصف صرخاته و «صيحة» القاتل ، أي أنه لا يصف الحادث وإنما يصف انطباعه عنه . على أن هذا الانطباع كامل لأنه يكفي لإعطائنا كل ما نحتاج إليه من تفاصيل لمعرفة مايجري. إن هناك فزعاً وقاتلاً ومقتولاً ثم انقضى الأمر . وفي قوله « كأن لم يقع » إشعار بأن ذلك تم بسرعة دون أن يترك في الوجود أثراً يضارع فظاعته . وفي قوله « ضاع صوت الحق » إشعار بأن الحادث كان جريمة لا نتيجة لصدفة . وبهذه العبارة يصدر الشاعر حكمه على الموضوع فلا يكتفي بوصف الحادث في البيتين وإنما يزيد فيعطينا رأيه الأخلاقي . والحق أنه إيجاز رائع فيه كل ما ينبغي أن يكون في الشعر من تركيز وإيحاء وأثر خلقي . ولعلنا لا نغفل عما في التصوير الانطباعي من بلاغة في هذا الموضع . ثم إن عدم التخصيص بذكر جنس المقتول يوسع معنى الجريمة ويجعلها أشمل فليس المقصود هو الحيوان الفلاني بعينه وإنما هو القتل عموماً ، و « حرب البقاء » كما يسميها في موضع آخر .

وآخر ما ينبغي أن يقال عن مشاهد علي محمود طه في هذه المطولة أنها تتصف بالحيوية والحركة حتى تكاد تنطق كما في هذا المشهد :

مرّ بنهر دافـــق سلسبيـــل — تهفـــو القماري حوله شاديـــه
في ضفتيه باسقات النخيــــل — ترعـــى الشيـــاه حوله ثاغيـــه

أما باعتباره مشهداً من مشاهد الطبيعة فلعله مشهد عادي فما أكثر ما صوّر الشعراء مثله راسمين صور نهر تحف به النخيل وتتطاير حوله القماري وتسرح القطعان، وإنما استطاع الشاعر أن يبعث الحياة في المشهد ويميزه بما أضفاه عليه من أوصاف ونعوت مثل (دافق) و (تهفو القماري) و (ترعى الشياه) . إن كلمة (دافق) تجعلنا نحس الماء يجري تحت أعيننا ، وكلمة (تهفو) تعطينا فكرة أجنحة تصطفق هنا وهناك بلا انقطاع ، (بهذا المعنى أرادها الشاعر وإن

كان معناها اللغوي غير ذلك) وكلمة (ترعى) تبسط أمام بصرنا صورة قطيع من الشاء يتنقل أفراده على العشب في غير نظام . وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن هذه الكلمات تقدم « حركة » . بينما تقدم الكلمتان (شادية وثاغية) « أصوات » القماري والشياه ، أما كلمة « سلسبيل » فهي تداعب « الذائقة » لدينا حتى نكاد نحس ماء النهر على شفاهنا . وبعد أفليس تجمع كل هـــذه الأوصاف الحسّية من بصرية وسمعية وذوقية ، في بيتين من الشعر ، أمراً ذا دلالة ؟ والواقع أن هذه الحيوية صفة ظاهرة في شعر علي محمود طه كله ، وللقارىء أن يرجع إلى آثاره يلتمس مصداق ما نقول .

وإلى جانب الصور يستعمل الشاعر وسائل تعبيرية أخرى أبرزها اثنتان : الإيحاء والتشبيه الطويل . وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة للتمثيل .

أما الإيحاء فهو ، في الواقع ، صفة كل شعر جيد. فالقصيدة تثير من المعاني ، بالإشارة المبهمة والظلال ووقع النغم أكثر مما تعطي بالكلمات المباشرة . ولكي نوضح هذا في المطولة نورد افتتاحيتها على سبيل المثال :

لا تفزعي يا أرض لا تفـــرقي ... من شبح تحت الدجى عابـــر
ما هو إلا آدمـــي شقـــي ... سموه بـــين النـــاس بالشاعر

إن ألفاظ هذين البيتين ترسم مشهداً للأرض وقد خيم عليها دجى موحش يسير تحته عابر شقيّ هو الشاعر . وأول ما يفتننا ويستحوذ على إعجابنا هو هذه « السعة » الممتدة المبسوطة التي يضع الشاعر نفسه أمامها . ذلك أنه يجابه الأرض العظيمة بكل مسافاتها وأبعادها وامتدادتها . وقد استطاع الشاعر أن يعطينا بالإيحاء معنى هذه العظمة في الأرض . فعل ذلك بتصغيره ، بالإيحاء أيضاً ، لشخص الشاعر . فقد جعله شبحاً عابراً فسلبته كلمة « شبح » قوة حقيقته الإنسانية ، وجعلته كلمة « عابر » هيكلاً عارضاً يمر ولا يثبت . وبهذا

الإيحاء المقتدر ضخم الشاعر معنى الأرض ، وبالتضخيم جعل مجابهة الشاعر لها وحيداً تحت الدجى وجهاً من وجوه القوة الروحية والعظمة الكامنة التي يتصف بها الشاعر . وهي القوة التي يبدو أن الأرض « تفزع وتفرق » منها بحيث يحتاج الشاعر إلى أن يبدأ قصيدته بتهدئتها .

وفي البيت الثاني يكشف الشاعر للأرض سرّ هذا الشبح العابر المفزع فيخبرها أنه ليس إلا « آدمياً شقياً » يسميه الناس « بالشاعر » ، وبكلمة « آدمي » ينقلنا علي محمود طه إلى صميم إنسانية هذا الشبح العابر ، وبكلمة « شقيّ » يعطينا المفتاح العام لنفسيته وهو « الشقاء » . وهكذا استطاع الشاعر في أول مقطع من المطولة أن يعطينا خطوطها الكبرى وهي الأرض والإنسان والشقاء . فهذا « الثالوث » يكون موضوع المطولة إجمالاً .

وأما التشبيه الطويل فأقصد به ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه البسيط الشائع في أدب عصورنا السالفة . ومثاله هذا المقطع :

هل سمعت أذناك قصف الرعود ... في صخب البحر وعصف الرياح
هل أبصرت عيناك ركض الجنود ... في فزع الموت وهول الكفاح

إن كنت لم تبصر ولم تسمـــع ... فقف إلى ميدانهـــا الأعظم
ما بين ميلادك والمـــصرع ... ما بين نابي ذلك الأرقـــم

وليست مزية هذا التشبيه أن المشبّه به متعدد — على نحو ما قد يحكم ناقد بلاغي قديم الأسلوب — وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديماً . يقول أبو تمام من أبيات جميلة تترك في النفس صدى لا يمحى :

ثم انبرتْ أيام هجرٍ أردفتْ   نحوي أسىً فكأنهـا أعـوامُ
ثم انقضت تلك السنون وأهلها   فكأنهـــا وكأنهـــم أحلامُ

ويقول ابن سهل الأشبيلي في بيت مبتكر :

كأن القلب والسلوان ذهــنٌ   يحوم عليه معــنى مستحيــلُ

إن هذين التشبيهين – على جمالهما وأصالتهما – لا يخلوان من التبلّد الذي يضفيه الشكل التقليدي للتشبيه . فكأن الشاعر لا يعبر عن مشاعر وإنما يرصّ حلاً لمسألة رياضية ، فيأتي بالمشبه والمشبه به والأداة نصاً في بيت واحد وبذلك يسلب التشبيه تعبيريته وإنسانيته ويجعله آلياً رتيباً . والحقيقة أن التشبيه – بكونه جزءاً من بيت شعري مضمونه إنساني – مسألة انفعالية خالصة فيها الوهج الشعوري والحرارة فلا ينبغي أن يصاغ هذه الصياغة المتوترة العارية . ولم يكن الجمود في التشبيهات القديمة ، ناشئاً عن نقص في شاعرية الشعراء – فالنموذجان اللذان اخترناهما يدلان على رهافة وخصوبة شعرية – وإنما سببه جمود الصيغة الدارجة للتشبيه ، وهو أمرٌ ينبع من العصر كله ، وإطار ثقافته وفلسفته ، ولذلك لم ينتبه إليه النقاد والشعراء في تلك العصور ، ومعنى هذا أن روح العصر كانت تملي الصرامة الفكرية في كل شيء ، فلم يكن في وسع أساليب الشعر والتعبير أن تشذّ عن الإطار العام . هذا رأينا وقد نُخالف عليه .

وقد تخطى علي محمود طه ، الذي هو ابن القرن العشرين من حياة الشعر العربي هذا الجمود في صيغة التشبيه ، كما نلاحظ في المقطع الذي اقتطعناه . فهو لا يقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة والجنود الفزعين وصفاً مثيراً ثم يدعو القارىء إلى أن يشهد ما يشبه ذلك في حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة . وهذا الأسلوب أكثر شعرية من أسلوب التشبيه القديم ، لأنه لا يعطي التشبيه وحسب

وإنما يضيف إليه التلوين العاطفي والانفعال، أو لنقل إن علي محمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل ، وبذلك يفارق الأسلوب الدارج الذي يعطي المعنى وحسب دونما عناية بأثره في النفس . ولعل علينا أن نتذكر أن التشبيه كان يعدّ لوناً من ألوان « البديع » يدل على فطنة الشاعر واقتداره على خلق المقارنات الفكرية .

ومن نماذج هذا الضرب من التشبيه الذي برع فيه شاعرنا قوله :

يا أرض ولّى عهدُ نوح وزال
فمن لك اليوم بطوفانه
مسكينة تطوين بحر الليال
قد عزّكِ المرسى بشطآنه

إلام تطوين عباب السنين
شوقاً إلى فردوسك الضائع
غررت يا أرض بما تحلمين
فاستيقظي من حلمك الخادع

وابقي كما أنتِ على موجه
تمزّق الأنواء منك الشراع
يقذفك التيار في لجّه
عشواء لا يهديك فيها شعاع

لقد التقط الشاعر هنا فكرة سفينة نوح فشبه الأرض بها وجعلها تخوض بحر الليالي الذي لا مرسى له — بينما كان لسفينة نوح مرسى استوت عليه هو الجوديّ — ثم أكمل التشبيه بوصف الموج والأنواء والشراع الممزّق والتيار

فكان الوصف ناجحاً . وهذا الأسلوب، في استقصاء أوجه الشبه بحيث يرسم التشبيه مشهداً شعرياً كاملاً، مألوف في شعر علي محمود طه عموماً .

الجو النفسي للمطولة

تجري مطوّلة « الله والشاعر » في جوّ متناسق موحد يشبه نهراً عظيماً يتدفق دونما كلفة ولا جهد . وقد استسلم الشاعر فيها لانفعالاته الشعرية تقوده وتوجهه بحيث استطاع أن يخلق عالماً نفسياً مترابطاً لا يمكن للناقد إلا أن يشهد له بالإحكام والكمال . إن النبرة الغنائية الكثيبة تكاد لاتفارق القصيدة قط ، ويمشي معها مشياً خفياً إحساس بالخشوع بين يدي الخالق الرحيم . وكل ذلك يسبغ على الجو العام وحدة ظاهرة .

على أن قارىء القصيدة لا يستطيع أن يتحاشى الإحساس بأن هذا الجو الغني يفقد كثافته وجماله أحياناً ولو لأمد قصير ، وأبرز مثال على ذلك ما يرد في الفقرة الثانية :

تمرّدت روحي على هيكلي ... وهيكل الجسم كما تعلمُ
ذاك الضعيف الرأي لم يفعل ... إلا بما يوحي إليه الدمُ

يعرق حد السيف من لحمه ... ويحطم الصفوان بنيانه
وينخر الجرثوم في عظمه ... ومنه ينمي القبر ديدانه

إن الجملة الاعتراضية «كما تعلم» في البيت الأول تدخل على جو القصيدة عنصراً غريباً . ذلك أن العبارة قد وردت في سياق خطاب الشاعر للخالق العظيم ومن ثم فإنه غير مطابق لمقتضى الحال ، على حد تعبير البلاغيين . وإنما نقول «كما تعلم» لأندادنا ومن هم في مستوانا ، لأن فيها إشعاراً بالالفة والزمالة ، ومثلها لا يوجه إلى الله الذي يداخل الإنسان بين يديه الخشوع

والرهبة . إن ضمير المخاطب في الفعل « تعلم » متطاول وهو يتعارض مع إحساس التهيب والابتهال الذي يغلب على القصيدة . وبسبب تحقق هذا التهيب وذاك الخشوع في سائر أبيات المطولة تتحول الجملة الاعتراضية فلا تبدو موجهة إلى الله وإنما توحي إلى القارىء بأن الشاعر قد خرج عن سياق الخطاب دون مبرر فنسي أنه يخاطب الخالق واتجه بالكلام إلى القارىء نفسه وفي ذلك ما فيه من إفساد للجوّ .

وفي المقطوعة التالية يقع الخروج على الجوّ النفسي باستعمال الشاعر للفظتين (يعرق) ومعناها « ينهش » و(الصفوان) وهما تبدوان خشنتين تنقصهما الشعرية . ولاتأتي الوعورة فيهما من جرس الكلمتين وإنما من أنهما لاتسلمان معناهما إلى الذهن المعاصر إلا بالرجوع إلى القاموس وهذا يسيء إلى تسلسل الجو النفسي للقصيدة لأنه يفصل — عند قارئها — بين لحظة الانفعال ولحظة الفهم . وفي الشعر الجيد يقع الانفعال والفهم في لحظة واحدة لأن الانفعال ليس إلا نتيجة للفهم . وإنما يؤثر الشعر في السامع باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معاً ، بعد أن يتعاون كل ما في القصيدة من معان وموسيقى وألفاظ وعواطف وأجواء على إثارته . فإذا تلكأ واحد من هذه وسكت لا يعطي تأثيره إلا بعد الرجوع إلى القاموس تعطل الوهج العاطفي الذي يثيره الشعر في النفس وبذلك يفسد الجو .

ومن نماذج الخروج على الجو النفسي قول الشاعر في القسم الثاني :

ما ذنب هـــذا العالم الثائر   إن حاول الإفلات مـــن آسره
ما كان في ميـــلاده الغابر   أسعد حالاً منه في حـــاضره

إن كلمة « الثائر » في هذا الموضع لا تطابق مقتضى حال الخطاب لأنها وردت في معرض دفاع الشاعر عن العالم بين يدي الله ، وليس من الدفاع أن

يوصف العبد للسيّد بأنه « ثائر » ولعله كان الأفضل أن يقول : « ما ذنب هذا العالم العاثر » لأن وصفه بالتعثر أقرب إلى أن يستعطف الخالق .

ومثل هذا الخروج على الجو قوله بعد ذلك مباشرة :

ما كان لو لم تنــزُ آلامــُـهُ   بالماجــن الروح ولا الهائــم

وفيه نجد كلمة « الهائم » قلقة لا تتصل بالسياق . ذلك أنها ترد معطوفة على « الماجن » فأية صلة بين الهيام والمجون ؟ أما المجون فذنب مستنكر جاء الشاعر يعتذر عنه بالتماس التبريرات له بين يدي الله ، فهل الهيام من الذنوب أيضاً ؟ في الواقع ، لا . وإنما هو – بكونه لوناً من الحبّ العميق – فضيلة تستحق الثناء . أليس حب الشاعر لله ضرباً من الهيام ؟ ولعل علي محمود طه قد وقع في هذه اللفظة بسبب اضطراره إلى قافية ميمية يقابل بها القافية القوية في البيت التالي :

ولو جرت بالصفــو أيامــه   ما كان بالزاري ولا الناقــم

فاضطرته دروب الشعر إلى كلمة دخيلة تفسد السياق .

إن وقوع أمثال هذه الألفاظ القلقة عبر المطولة يجعل جوها يشذ ويلتوي ومع ذلك فلا نظن قصيدة بديعة مثل (الله والشاعر) تحتمل أن تتهم بأنها لا تملك جواً نفسياً موحداً . ولعل الشاعر قد رجع إلى قصيدته بالتنقيح بعد أن أنهى نظمها بفترة . ولا شيء مثل التنقيح يفسد أجواء الشعر . ذلك أن وحدة الجو تأتي من وحدة الانفعال الشعري الذي يُملي القصيدة . فإذا مر زمن ونسي الشاعر الجو العاطفي لقصيدته ثم رجع إليها يشذب كلمة هنا وشطراً هناك ، وقع الالتواء وفسد الجوّ . نعم إن التنقيح قد يأتي بلفظة أرسخ من

ناحية اللغة ، وقد يعطي المعنى فخامة أو موسيقية ، غير أنه في الغالب يقطع الجذور الداخلية الحية للمعنى . وانقطاعها لا يُتَلافى .

الوزن والقافية

تنتمي مطولة « الله والشاعر » إلى البحر السريع وقد نجح الشاعر في ترويض هذا البحر وتطويعه بحيث استطاع أن يمنحه اللين والسيولة ومسحة من الغنائية والكآبة ، مع أنه في أغلب ما نحفظ من نماذجه يمتلك طبيعة القفز والتقطع وشيئاً من الوعورة . وفي وسعنا أن نلمح هذه الصفة في أي نموذج نختاره للبحر السريع مثل قول العباس بن الأحنف :

كنت ولم أعرفـــك في غبطـــة
بين جنـــان وميــــــاه عـــذاب
أخرجتـــني منهـــا وأعقبتـــني
مخيلـــة من كاذبـــات السحـــاب
حـــتى إذا أعطشتـــني قلت لي
دونـــك يا ظمـــآن لمـــع السراب

أما سبب هذا السرعة فهو ما سميته ُ – في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » – بقسوة الوتد الذي تنتهي به تفعيلات البحر جميعاً (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وهذه القسوة مسؤولة عن صفة التقطع في نماذجه الشعرية فكيف استطاع علي محمود طه أن يلين هذه الأوتاد في البحر وبأية وسائل ؟

إن وسيلته الكبرى تكمن في قوة الجو العاطفي الذي أحاط به القصيدة لأنه أضفى نبرة موسيقية مستطيلة راحت تتدفق وتغمر الزوايا الصلدة من الأوتاد

فضلاً عن أن تتالي الإيحاء بالضوء والظلام والسكون والضجة والوحشة والنشوة وغيرها قد منح القصيدة بطئاً غنائياً ملحوظاً حتى كأن موسيقاه قد سلست أكثر مما هو مألوف فيه . ولا ريب في أن هذه مرتبة شعرية مبدعة بلغها الشاعر.

على أن المطولة لم تخلُ من الأخطاء العروضية ، فمن ذلك زحاف في التفعيلة الخامسة في هذا البيت :

في ضفتيه باسقــات النخيل ترعى الشياه حــولها ثاغية

وفيه استحالت التفعيلة (مستفعلن) إلى زحافها (مفاعلن) وهو زحاف مستكره وإن لم يمتنع كل الامتناع . وقد يقول قائل إن علي محمود طه قد وقع في الزحاف عن علم استهانة بشأنه . والواقع أن مطولة « الله والشاعر » كلها خالية من زحاف الخبن في التفعيلة الثانية من الشطر . نعم ، لقد استعمل فيها « الطي » مفتعلن غير أن ذلك غير مستكره عروضياً ولا مأخذ عليه ، خلافاً للخبن الذي يثير في النفس وقعاً غير لطيف . ولذلك لا نرى وقوعه فيه هنا إلا من باب الغلط غير المقصود . ولعله كان يقرأ الشطر بمد الهاء في كلمة (الشياه) خلافاً لحقها .

ومن الخطإ في القافية قوله :

لمن إذن تبدع تلك العقــول ؟ أفي الردى تــدرك ما فاتها ؟
أم في غد تثوي بتلك الطلول ويسحــــق الدهــر يواقيتها

فإن (ما فات) لا تصلح قافية مع (يواقيت) لأن الأولى مردوفة بالألف والثانية بالياء وهما حرفان لا يجتمعان في الردف .

والظاهر أن خطأ الشاعر يرجع إلى علمه بجواز اجتماع الواو والياء في

الردف مثل (مقيت وبيوت) ومن ثم فقد توهم أن اجتماع الياء والألف جائز أيضاً .

ومن أخطائه في القافية قوله :

فــروّع الشاعــر ممــا رآه وهام في الأرض على وجهــه
أين ترى يا أرض يلقي عصاه وأي واد ضــل في تيهــه ؟

وقد وقع فيه ما يسمى بسناد الردف، فإن القافية (وجهه) غير مردوفة بحرف مدّ ، بينما ردفت كلمة تيهه بالياء وهو غير مقبول، والعروضيون يعتبرونه عيباً مخلاً .

ولعل غير قليل من القراء الذين يعجبون بشعر علي محمود طه لا ينتظرون منه أن يقع في أمثال هذا الغلط العروضي . والواقع المؤسف أن غير قليل من الشعراء المعروفين ذوي الموهبة ، في عصرنا ، يقعون في الخطأ العروضي ، وبخاصة في الجيل الذي برز خلال السنوات العشر الأخيرة حتى لا تكاد تخلو القصيدة الواحدة لهم من الغلط الواضح الذي يستطيع أي تلميذ في صف العروض أن يدل عليه ، ونحن على يقين من أن سبب هذا لا يرجع إلى نقص في مواهب هؤلاء الشعراء ، وإنما مرده إلى شيوع الظاهرة بحيث بات الشعراء يستهينون بالغلط ولا يترفعون عنه وهو أمر مؤسف ، ومهما يكن من أمر فإنا على يقين من أننا مقبلون على فجر شعري يمسح أمثال هذه الظواهر مسحاً ، ويعيد للشاعر اهتمامه السليم بالعروض وقواعد الموسيقى الشعرية .

ولسوف يدرك الشاعر العربي — كما كان يدرك أسلافنا — أن دراسة علم العروض لا تنتقص من شاعريته ولا تتعارض مع دعوى الإلهام التي يحبها كل الحب . والشعر ، مثل كل فن ، لا يكمل للشاعر إن لم يتقن صناعته ويتعلم أصوله ، وإلا أضاع موهبته العظيمة وأساء إلى نفسه .

ومهما يكن الأمر فإن شاعرية علي محمود طه عندنا فوق الشك ولدينا أدلة لا تحصى على رهافة أذنه الشعرية وإنما نرد ما في شعره من خطأ إلى إهماله للدراسة العروضية لا أكثر .

لغة القصيدة

تتميز لغة الشاعر في المطولة بالبساطة والوضوح فهو يستعمل غالباً الألفاظ الدارجة في الفكر العربي المعاصر وقلّما يقع في القاموسي منها . غير أنه — على عادته — يقع في طائفة من الأخطاء مثالها قوله :

قد ضحكت للنور فيها الزهر وصفقت أوراقهـــا للنسيم

وفيه اعتبر كلمة « الزهر » مؤنثة مع أنها مذكرة لأنها اسم جنس جمعي مثل شجرة وشجر وثمرة وثمر وكلمة وكلم وورقة وورق . والظاهر أن سبب خطأ الشاعر التباس اسم الجنس في ذهنه بالجمع المألوف لزهرة وهو « أزهار » فإنه مؤنث مثل سائر الجموع خلافاً لاسم الجنس الجمعي .

ومن أخطاء الشاعر كلمة « مستطير » في قوله :

ما كان إلا حلمـــاً كاذبـــاً القلب منـــه مستطير الجنـــان

فإن الفعل (استطير) بالبناء للمجهول ، والجنان في هذا الموضع (مستطار) لأن الحلم استطاره أي أفزعه أو حيره وذهب به .

وإلى جانب الغلط اللغوي يرتكب علي محمود طه شيئاً من الغلط النحوي فيقول :

حنانـــك اللهـــم لا تغضب أنت الجميل الصفح جم الحنان

والصحيح نحوياً أن يقول « الجم الحنان » بتعريف الصفة المشبهة لأنها في مرتبة « الجميل » السابقة لها . ويبدو أن الشاعر يظن التعريف وعدمه كليهما جائزين في هذا الموضع ، نستنتج هذا قياساً على ما نرى من كثرة وقوع الكتاب المعاصرين في هذا الخطأ فيقولون مثلاً « الشعر الجديد لا يستخدم الأوزان متنوعة التفعيلات » ويقصدون أن تكون « متنوعة » هذه نعتاً للأوزان . وهذا خطأ جسيم والصواب تعريف الصفة « الأوزان المتنوعة التفعيلات ». وقد فكرنا طويلاً في سبب هذا الخطأ لدى الكتاب فانتهينا إلى أنه ربما نشأ عن وهم يتعلق بالوصف المضاف ، لأنهم ظنوه، كالاسم النكرة يكتسب تعريفاً حين يضاف إلى معرفة كقولنا « باب الدار » فإن باب فيــه قد عُرِّفت بالإضافة تعريفاً كاملاً ، والواقع أن الوصف النكرة لا يكتسب بالإضافة تعريفاً ، فلا بد له من أن يُعرَّف بأل سواء أكان مضافاً أم لم يكن .

الفصل الثالث

مسرحيّة "أغنية الرياح الأربع"

مقدمة

يتصف علي محمود طه ، في شعره كله ، بالطموح والتطلع إلى الأعماق والأعالي ، ولذلك سمى نفسه « الملاح التائه » أي الذي يتيه في بحار الحقيقة يبحث عن الأسرار والمعاني . وقد تجلت هذه الصفة على صور مختلفة وكان من مظاهرها أنه حاول أن يلمس بشعره جوانب كثيرة في الحياة والفن ، فلم يكن غريباً عليه أن يكتب شعراً قصصياً وشعراً مسرحياً . ولقد سبق لنا أن وقفنا عند قصصه الشعرية وسنخصص هذا الباب لدراسة إنتاجه المسرحي .

وقد رأيت أن أسمي هذا الانتاج « شعراً مسرحياً » بدلاً من «مسرحيات» لكي يكون الإلحاح على الجانب الشعري من المحاولة ، فمن الحق أن نقول إن علي محمود طه لم يستطع أن يكتب إنتاجاً مسرحياً له معنى (الدراما) وقواعدها وحتى شكلها كما فعل شعراء مثل شكسبير وكورني وراسين من القدماء و ت.س. إيليوت وكريستوفر فراي من المعاصرين ، وإنما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقته . وقد كتب

الشاعر مسرحيتين اثنتين هما « أرواح وأشباح » و« أغنية الرياح الأربع » والثانية أقرب في صيغتها وشكلها إلى طبيعة المسرح من الأولى .

ومهما يكن من أمر فإن كلتا المسرحيتين تقدم شعراً جميلاً له مستوى شعر علي محمود طه الجيد ، على العموم . وما قد يعرض فيهما من نثرية فإنما مرده إلى طبيعة التعبير المسرحي وما يفرضه على الشاعر من استعمال للغة الحياة الواقعية التي يتحدث بها الناس .

موضوع (أغنية الرياح) وعقدتها

موضوع المسرحية باختصار أن أزمردا القرصان الفاتن ذا الوسائل الشريرة في اقتناص الجميلات وبيعهن في أسواق الرقيق ، يقابل ربات الرياح الأربع : حروازا ربة الرياح الشرقية ، ومريتا ربة الرياح الغربية ، وويشافا ربة الرياح الشمالية ، وأسميتا الزنجية ربة الرياح الجنوبية ، ويطمع القرصان في أن يأسرهن كما يأسر نساء البشر ليسخرهن في مصلحته . ويلجأ في إغرائهن إلى الوعود الخلابة فيدعوهن إلى زيارة سفينته الجاثمة في ميناء (رفح) ويصف لهن ما سينلن من هدايا وتحف وخلع . وحين يذهبن يتكشف لهن الموقف على حقيقته ، وينبري الشاعر الجوال (باتوزيس) فيصارحهن بحقيقة « أزمردا » . وعند ذلك يستعملن قوتهن الإلهية فيقتلن أزمردا ويغرقن سفينته بمن فيها ، بعد أن يحملن معهن باتوزيس وغانية أسيرة كان أزمردا يعذبها .

وزمن المسرحية ، كما حدده علي محمود طه نفسه هو ، « عهد الأسرة التاسعة المصرية أي منذ أكثر من أربعة آلاف عام . وكانت آشور العظيمة تبسط سلطانها السياسي على فينيقيا والكلدان وميزوبوتاميا وأرض كنعان » .

ومصادر الحكاية التي استند إليها علي محمود طه ترجع إلى الأدب الفرعوني

القديم ، وقد ترجم النص إلى الفرنسية الأب دريتون وقدم له في « مجلة القاهرة » الفرنسية سنة ١٩٤٢ م . أما النص القديم فلا يزيد عن مجموعة من الأغاني تلقيها ربات الرياح ثم يدخل القرصان ويحاول أن يختطفهن بدعوتهن إلى زيارة سفينته.وعندما تعتذر الربات عن ذلك يلقي قصيدة عنوانها « إن وسائلي لاتنفد» وعند هذا ينتهي الأصل ، ولم يعثر على بقية الأغاني . وقد أعجب علي محمود طه بهذا النص ودفعته هزة شاعرية إلى أن يكمل أغاني سلفه المصري القديم الذي عاش منذ ما يقرب من أربعة آلاف عام ، فكانت هذه المسرحية التي يخبرنا أنه حاول فيها أن « يتخيل قصتها وأن يهيىء لها جواً مسرحياً يترسل فيه الحوار التمثيلي بروح ذلك العهد البعيد الذي نظمت فيه » . وعلى هذا الأساس الذي وضعه الشاعر ينبغي لنا أن ندرس المسرحية ، فكيف صاغ الشاعر هذا الموضوع ؟ وبأية حبكة مسرحية قدمه على المسرح ؟.

في رأينا أن الشاعر لم يوفق إلى إقامة شبكة أحداث مسرحية محبوكة ، فكل ما صنعه أنه أضاف إليها إضافات تتصل بأحداثها اتصالاً ظاهرياً . ولسوف نجمل فيا يلي مآخذنا عليها وهي مآخذ تتناول الحبكة والشخصيات والدوافع المسرحية ونحو ذلك .

١ ــ لا ضرورة للفصل الأول

يفتتح علي محمود طه هذا الفصل على مشهد في حانة حيث نرى (أرسطفان) وزوجته وهما يجففان الأقداح استعداداً لاستقبال رواد الحانة . ويمر الشاعر الجوال (باتوزيس) ذو الصوت الجميل فيسمح له أرسطفان بالدخول . وما يلبث حشد من البحارة وخليلاتهم حتى يصلوا ، منهم حرشاف وداريوس وسرنبال والمرأتان إمرا ونفراي . يلي ذلك مشهد من السكر والعبث يستغرق

ثماني عشرة صفحة من المسرحية .

وفجأة يدخل القرصان أزمردا ويجلس فلا يميز شخصيته من الجالسين غير باتوزيس الذي يتظاهر بأنه لم يره وينشد أغنية يغمزه بها ويتهمه بالقرصنة وسرقة الفتيات . ثم يغادر الجمع الحانة فلا يبقى غير أزمردا وباتوزيس . وعند هذا يقبل أزمردا على الشاعر مسلماً تسليماً جميلاً ويدعوه إلى أن يشاركه حياته المرفهة على السفينة ، يريد بذلك أن يستعين بشعره في اقتناص الرقيق ولكن باتوزيس يرفض ذلك رفضاً قاطعاً .

ثم يقع حادث يقلب الموقف كله ويجعل باتوزيس يوافق على طلب أزمردا فإن إزيرو أحد شذاذ الآفاق الفينيقيين يدخل الحانة ومعه خليلتان له ، فما يكاد يجلس حتى يهدي إحداهما عقداً وبذلك يثير غيرة (سهارا) الخليلة الأخرى فتختصم الغانيتان ويهب أزمردا لنجدة سهارا ويقوم صراع بالسيف بين أزمردا وأزيرو يكون النصر فيه للأول ، وإذ ذاك ينهض باتوزيس ويتبع أزمردا « ويسير إلى جانبه كالمسحور وهما يغادران الحانة » كما تتبعهما « سهارا » التي سنراها في الفصل الثاني وجراحها تقطر دماً .

وأول ما يلفت النظر في هذه الأحداث التي زخر بها الفصل الأول ، أنها لا تتصل بعقدة المسرحية ، وإنما هي صورة عارضة يمكن حذفها دون أن ينقص البناء شيئاً . وسبب ذلك واضح لكل عين خبيرة ، فإن الفصل الثاني من المسرحية يحتوي على ما يسمى في لغة النقد المسرحي بالعرض والعقدة والحل جميعاً . وإذن فما ضرورة الفصل الأول على الإطلاق ؟ وإنما المسرحية كاملة من دونه بحيث لا تحتاج إليه على أي وجه . ولا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى في الفصل الثاني هي أنه استوعب الأغاني التي ترجمها الأب دريتون والحكاية التي وراءها جميعاً ، فكل ما أضافه المؤلف إذن لا يتعلق بعقدة المسرحية . ومن ثم فقد كان عليه أن يجعل مسرحيته ذات فصل واحد بدلاً من

اثنين إلا إذا أراد أن يقلب مشهدي الفصل الثاني إلى فصلين مستقلين نرى في الأول منهما ربات الرياح ورقصهن وغناءهن ومحاولات اقتناصهن ، وربما وسع المؤلف هذا الفصل بإسناد أدوار إضافية إلى باتوزيس والخادم وأرسطفان.

أما الفصل الثاني فينقلنا إلى داخل السفينة نشهد فيه الأزمة وختامها مع شيء من التوسع في ذلك ، وبذلك يكون توزيع الثقل المسرحي أقرب إلى المألوف من الشكل الفضفاض الحالي .

ومما يزيد الفصل الأول بعداً عن حبكة الأحداث ، أن المؤلف قد حشد فيه شخصيات كثيرة لا تتصل بعقدة المسرحية لا من قريب ولا من بعيد . فما الضرورة الفنية التي تحتم إبراز شخصيات أرسطفان وأنتجونا وسرنبال وخرشاف وداريوس وامرا ونفراي وإزيرو وشيلا وسمارا والخصم ؟ وهل لهؤلاء كلهم أيّ تأثير في طموح أزمردا إلى أن يقتنص ربات الرياح ليسخرهن في خدمة سفينته ومطامعه ؟ وإنما هؤلاء كلهم أشخاص مرسومون في لوحة منفصلة عن إطار المسرحية كل الانفصال ، فلو محاهم المؤلف جميعاً لبقيت مسرحيته كاملة فيها الصراع بين أزمردا وربات الرياح ، وفيها الخصم المشاكس باتوزيس وفيها الأزمة وقمة الأحداث ثم الهبوط إلى الخاتمة . وكل ذلك قد اجتمع في الفصل الثاني .

وقد يقول قائل في الاعتراض على هذا الرأي إن فصل الحانة يقدم لوحة فنية مرحة غنائية الروح تمتع المشاهد وتسلّيه فتلك قيمتها الفنية . وجواب هذا أن المبدأ الأول في المسرح هو الاقتصاد فلا ينبغي أن يرد في المسرحية شيء لا يخدم حبكتها ولا ينمي جوّها ولا يضيف إلى صور شخصياتها ، ومن ثم فليس في قواعد المسرح ما يبيح إمتاع القارىء بلوحات لا تتصل بالسياق . والظاهر أن علي محمود طه أراد أن ينشىء فصلاً من اللهو العابث ، وهي سنّة بدأها شوقي في مسرحيته عن « كيلوبترا » ، وقلّده فيها غير قليل من الشعراء

والكتّاب ، ولعله نظر في ذلك إلى بعض مجالس اللهو والعبث في مسرحيات شيكسبير دون أن يلاحظ أن شيكسبير لم يكن يهدف إلى تسلية الجمهور وإنما أنشأ تلك الفصول لأغراض درامية تتصل بصميم المسرحية .

ومهما يكن من أمر هذا الفصل العابث فلعل علي محمود طه لم ينظمه لمجرد رغبته في إنشاء فصل ممتع ذي أسلوب فكه . وإنما يغلب على ظني أنه حسبه ضرورياً لأنه يقدم للقارىء سبب وجود باتوزيس على ظهر السفينة ويمهّد لشخصية « أزمردا » .والواقع أن المسرحي الخبير لا يحتاج قط إلى أن ينشىء فصلاً طويلاً فيه عشرة أشخاص لا تحتاج إليهم المسرحية لمجرد أن يقدّم الصلة بين البطل وغريمه . ولكتاب المسرح وسائل يتحاشون فيها مثل هذا ، فقد كان يمكن أن يحصل النظارة على هذه المعلومات من حوار لا يزيد على نصف صفحة بين أزمردا والخادم ، أو بين باتوزيس نفسه وربات الرياح ، أو بين أي شخصين يختارهما المؤلف ويقدمهما في الفصل الثاني نفسه . أما الغفلة عن هذه القضايا فهي تدل على أن علي محمود طه قليل العلم بالمسرح رغم حبه له . والمسرح من أصعب فنون الأدب لما يحتاج إليه من وزن دقيق للأحداث والأشخاص والمشاهد ومن اقتصاد في الزمن والحوار والتفاصيل .

يضاف إلى ذلك كله أن أشخاص الفصل الأول مبتذلون خالون من الجمال الروحي خلواً تاماً ، فهم لا يزيدون عن أن يكونوا شرذمة من البحارة السكارى معهم نساء وضيعات في مستوى (خليلات) ذوات نفسية قبيحة وغلظة في الحسّ . ولا ينبغي لأدبنا العربي خاصة في هذه المرحلة من تاريخنا،أن يرسم التبذل والقبح إلا لضرورة فنية لا معدى عنها . ولعله واضح أن رسم المجون على المسرح أشنع منه في رواية تقرأ ، لأن المسرح يؤثر في نفوس المتفرجين تأثيراً مباشراً بسبب كونه عياناً مشهوداً وواقعاً حيّاً يخطر أمام العيون، فلا بدّ للمؤلف العربيّ من ثمّ ، أن يحرص على المعنى الذي يتركه في نفس

المتفرّج . ولعله لو قدر مدى تأثير شخوصه في نفوس المتفرجين لأبت له مروءته وقوميته أن يضع أمامهم هذا التبذل الفارغ وهذا القبح .

٢ – الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية

عندما يدخل القرصان أزمردا الحانة أول مرة يميز باتوزيس شخصيته ولكنه يتظاهر بأنه لم يره ويندفع إلى إنشاد أغنية يعرِّض فيها به ويتهمه بسرقة فتاة عاشقة من حبيبها ويسميه « اللص » و « القرصان » ثمّ يحرّض الجالسين عليه . وعند هذا يستثار الحاضرون فيقول حرشاف « ياللفاجر ، يا للغادر » ، ويقول داريوس « أين نراه أو نلقاه ؟ » ويردّ عليهما الشاعر بصراحة معمّاة :

هو في كـــل مكـــــان	جاثــــــم إن تفتقـــده
وهـــو في كـــل زمــان	إن تسل عنـــه تجـــده
وتــــــراه بيننـــا الآ	ن وإن لم تعتقـــده
مثـــل للشـــرّ مهمـــا	يطـــوه الدهر يُعِدْه

وكل هذا مقبول لو كان يؤدي إلى عمل يؤثر في سير أحداث المسرحية . وإنما الذي نأخذه على المؤلف أنه ذكر هذه الحادثة ثم طواها فلم يجعل لها أي تأثير في الأحداث . فهو أولاً يجعل باتوزيس ينشد أغنية تحريض ، ثم يجعل الأغنية تنجح في استثارة الحاضرين ثانياً . ولكن ذلك كله يكون في غير ما هدف. أما باتوزيس الذي يحرّض ويستثير ويسمي أزمردا لصاً فإنه بعد أقلّ من ساعة ينضمّ إلى سفينته ليعمل تحت لوائه . وأما البحارة الذين استثيروا حين عرفوا حقيقة اللصّ وأوعدوا ثائرين فإنهم ينسونه فوراً عندما تهتف إحدى الغانيات :

وحتى القرصان لا يُظْهر تأثراً أو اهتماماً فكأن الأغنية لا تعنيه ولا تمسّه فلا نراه يعلق ولو تعليقاً عابراً عليها عندما يتحدث إلى منشدها بعد قليل . فما معنى هذا كله ؟ ألم يضع جهد علي محمود طه في نظم الأغنية بدداً ؟ وما الضرورة المسرحية التي تبرر ملء الصفحات بهذا الحدث الذي لا قصد من ورائه ؟ إن مثل هذا لا يُقبل في المسرح قط حيث القاعدة هي الاقتصاد الشديد في الأحداث والأشخاص والحوار فلا يورد المؤلف شيئاً إلا إذا كان له تأثير مباشر على حبكة الأحداث .

ولنورد مثالاً ثانياً لهذه الأحداث السائبة التي لا قصد وراءها . ففي الفصل الثاني يتحدث باتوزيس في السفينة إلى (ماتوكا) مملوك القرصان وخادمه ، فماذا يكون موضوع الحديث ؟ إنه يحرضه على الثورة على نظام الرقّ الذي يستعبده . وهو لا ريب موضوع نبيل يدل على إنسانية علي محمود طه ، غير أن سمة النبل والإنسانية لا تكفي تبريراً في مثل هذا الموقف ، وإنما كان ينبغي أن يكون ذلك مرتبطاً بأحداث المسرحية نفسها . والواقع أنه ليس كذلك لا من قريب ولا من بعيد ، فإن ماتوكا لا يغيّر مسلكه من مالكه على الإطلاق ، ومن ثم فلا تأثير لحديث باتوزيس عن الرقّ في الأحداث ، وإنما يمضي ماتوكا في الوفاء للقرصان إلى درجة أنه يقف مدافعاً عنه حتى الموت ويغرق معه في سفينته . ومن ثم فلماذا أقحم المؤلف موضوع الرقّ في الحديث وأي نفع فيه لسياق المسرحية وأحداثها ؟.

إن هذه الأحداث التي حشدها علي محمود طه دونما ضرورة فنية محتمة قد أضعفت الجانب المسرحي من « أغنية الرياح الأربع » إضعافاً واضحاً . لأنها أحدثت فيه ثغرات تخل بتماسك الحبكة الدرامية وتضيع أثرها في المشاهد والقارىء . وليس المسرح مجالاً للدعوات الاجتماعية والأخلاقية على صورة

مباشرة ، وإنما وسيلة ذلك أن تتساقط الفكر والمعاني عبر الأحداث نفسها بحيث تؤدي المسرحية إلى مثل هذه الدعوة بمغزاها ومضمونها لا بحوارها الصريح .

٣ — ضعف الدوافع والعوامل

وهو ما قــد يسمى بالإنكليزية bad motivation ونريد به أن يوقــع المؤلف أشخاصه في مواقف لا يفضي إليها منطق الأحداث أو طبيعة الظروف ، أو حقائق بنيانهم النفسي والعقلي ، وإنما تقع لهم بشيء من القسر غير الفني الذي يحصل بدافع من رغبة المؤلف العاطفية . والمعنى المحتوم لهذا هو ابتعاد الأحداث عن مجرى الحياة .

وهذا الضعف في الدوافع والعوامل واضح في أثناء المسرحية . فمن أمثلته ما نرى من موافقة باتوزيس على أن يعمل تحت راية القرصان لأن هذه الموافقة تناقض كل ما قبلها وما بعدها من آراء باتوزيس . ذلك أنه يكره أزمردا كراهية شديدة وحسبنا أن نستشهد بألفاظه :

أذاك أزمردا ترى أم طيفــهُ ؟
باللعينِ لم يُصبــــه حتفــهُ !

وفيها يسميه « لعيناً » وفي مواضع أخرى سماه « لصاً » و « قرصاناً » و « مثلاً للشر » وقال :

عارُكَ لن يمحى ولن يُوارى

ومن حديثه إليه نجده يعرف من جرائمه ما يحز القلب ، ونجده حانقاً عليه منكراً لأعماله . وإذن فما معنى ما نراه من موافقته على الانضمام إلى سفينة

القرصنة بعد لحظات ؟ لقد حاول المؤلف أن يجعل هذا الانقلاب ممكناً بأن أقحم مبارزة بالسيوف بين القرصان وبحار وضيع معه خليلتان ، وكأن انتصار القرصان قد أحدث أثراً سحرياً في نفس باتوزيس بحيث شلّ إرادته وجعله ينقاد لأزمردا رغم مقته لـه . والواقع أن هذا الحادث كان حرياً بأن يترك باتوزيس على موقفه من القرصان وإلا تهدم أحد طرفين هما أصالة باتوزيس ومعقولية الأحداث . أما الذي تهدم فعلاً فهو الركن الثاني ، فإن من غير المعقول أن يكون ازدراء باتوزيس للقرصان على مثل تلك القوة ثم يوافق على العمل في خدمته . ذلك فضلاً عن الافتعال والقسر في هذا الأثر السحري الذي أراد المؤلف أن يكون للمبارزة في نفسية باتوزيس ، فإن المفروض أن هذا يعرف أن لأزمردا قوة شريرة جسدية وفكرية تقف في خدمة أغراضه الظالمة ومطامعه العدوانية . ومن ثم فلا يمكن أن يكون لانتصاره في مبارزة أثرٌ مثل هذا في قرارات باتوزيس ، إلا إذا كان باتوزيس نفسه زائفاً (وهو فرض لم يطرحه المؤلف قط) .

ومن هذا المستوى من الأحداث ما نراه من أن سهارا تبعت أزمردا فإنه لم يدعها إلى ذلك ولم يزد على أن أنهضها عندما سقطت ، وقد أراد المؤلف بذلك أن يوقعها تحت سطوة سحر أزمردا كما أوقع باتوزيس ولا نظنها كانت حرية بأن تذهب مع أزمردا على ذلك الشكل في عهد كانت القرصنة واختطاف الرقيق شائعة فيه ، إلى درجة أن أزيرو نادى أزمردا أمامها بأنه « قرصان» فمهما كان سحر هذا اللص فلا نظنه يستطيع أن يجعل (القنائص) تتبعه على هذه الصورة العجيبة من دون أي جهد يبذله .

٤ – كثرة الشخصيات

مما يصح أن يؤخذ على « أغنية الرياح الأربع » أن أشخاصها أكثر عدداً

مما تستدعي الضرورة المسرحية ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا وذكرنا من الأشخاص الذين كان يمكن أن يحذفوا هم وكل ما يتعلق بهم : أرسطفان وزوجته وسرنبال وحرشاف وداريوس وأمرا ونفراي وأزيرو وشيلا وسمارا والرجل الخصم ، وقد زخر بهم الفصل الأول . وأبسط دليل نقدمه على أنهم مفروضون على السياق فرضاً مفتعلاً أنهم — على كثرتهم — لم يظهروا في الفصل الثاني من المسرحية ولم يرد حتى ذكرٌ لهم . وهذه ظاهرة عجيبة لا مثيل لها في أية مسرحية نعرفها مما كتب كبار المسرحيين الغربيين قديماً وحديثاً .

بلى ، قد يظهر الكاتب المسرحيّ شخصاً أو أشخاصاً في فصل ما ثم لا يعود إلى إظهارهم ثانية ، ولكن هؤلاء الأشخاص يكونون عادة غير ذوي أدوار كأن يكون الواحد منهم ساعي بريد وظيفته أن يسلم رسالة ويمضي ، أو خادماً يحمل كوب ماء ثم يختفي دون أن يلفت المؤلف نظرنا إلى شخصه ، وذلك من باب « النكرات المسرحية » وهو دارج في المسرح . وأما أن يقدم المؤلف إحدى عشرة شخصية بأسمائها ويجعلها تسلك أمامنا ويعرض علينا عواطفها وحديثها ثم يهملها إهمالاً تاماً كأن لم نعرفها ، فإن ذلك عمل غير فنيّ ولا مثيل له في المسرح . وإنما المتبع في هذه الحالات أن يقتصد المؤلف في عدد الشخصيات كل الاقتصاد فلا يضع أمامنا منها إلا من كان له اتصال مباشر بالأحداث بحيث لا بدّ من أن يتكرر ظهوره ولا بد من أن تتيح لنا المسرحية معرفة مصيره كما نعرف مصائر الأشخاص الرئيسيين .

ولعلّ سائلاً يسألنا : لماذا لا يصح أن يستعين المؤلف بإحدى عشرة شخصية يقدمها لنا لمجرد التمهيد للأحداث ثم يهملها فلا يذكرها لأنه انشغل بأشخاص أهم منها ؟ ألا يحدث هذا في الحياة الواقعية ؟ أو لا نهتم بشخص ما أو أشخاص كل الاهتمام فلا نتطلع إلى من حوله من الذين يدخلون ويخرجون ويتحدثون إلينا لحظة ثم يغيبون فلا نراهم قط ولا نسمع بهم ؟ إن هذا يحدث في الواقع كل يوم فلماذا لا يصح أن يحدث في المسرح أيضاً ؟

ولا نريد أن نجيب على هذا السؤال بمجرد القول بأن ذلك ممتنع في قواعد المسرح التي تعارف عليها الأدباء والنقاد عبر العصور ، وإنما نحب أن نذهب إلى أبعد ونجد الوجه المنطقي الذي بنيت عليه هذه القاعدة . ويبدو لنا أن سبب ذلك هو أن المسرح وإن كان يشبه الحياة فهو ليس الحياة ، وإنما هو مقتطفات منها التقطها المؤلف ونظمها نظماً يجعلها تؤلف حبكة فنية ، وقد اختار هذه المقتطفات وفق منهاج فني معلوم يشترط فيه أن يكون كاملاً بحيث يستطيع أن يجيب عن كل سؤال قد يعرض للمتفرج والقارىء ، موضحاً مصير كل إنسان ، مفسراً معنى كل حدث . فالمسرح يختلف عن الحياة في أنه يعرض الأحداث ويختمها ويفسرها تفسيراً كاملاً ، وإلا لم يكن مسرحاً وفقد أصالته الأدبية .

فإذا قال القارىء معترضاً على هذا : وهل تفسر الحياة كل شخص وكل حدث ؟ هل تختمه ؟ . وما أكثر الأحداث التي تمر بنا كل يوم وتبقى أشبه بقصة ناقصة . ألا يقع لنا أن نمر بالسيارة فنرى حادث اصطدام بين سيارتين وفتاة مصابة نسمع طرفاً من قصتها ونتلهف إلى معرفة البقية دون أن يسمح لنا الظرف والوقت بذلك لأن لنا أعمالنا وحياتنا ؟ ألم تترك الحياة شخصية هذه الفتاة ناقصة ؟ والواقع أن هذا النقص في الحياة ظاهري لا حقيقي ، لأن وسائل إتمام قصة الفتاة ميسورة في الحياة ، فلو بلغ اهتمامنا بها مستوى الجد لاستطعنا أن نصل إلى تمام قصتها بالسؤال والتدخل المباشر ، لمجرد أن عالم الفتاة عالم حق وعيان مشهود قائم . فليس نقص قصتها إلا نسبياً ، سببهُ أننا لم نحرص على المتابعة . إن وسائل إرضاء تعطشنا موجودة بين أيدينا في الحياة الواقعية بخلاف ما يحدث في المسرح . ذلك أن المسرح ليس أكثر من عالم مغلق تمتد حدوده داخل أسوار عالية لا نملك أن نتخطاها مهما بذلنا من جهد ، لأنه ليس أكثر من خَلْق محض أبدعه ذهن مؤلف موهوب . فإذا ارتأى المؤلف أن يترك سيرة أشخاصه ناقصة بقيت كذلك إلى أبد الزمان ، فمهما تحرقنا لمعرفة مصيرها ، مهما سألنا ، وبحثنا وفكرنا فلن نتخطى الأسوار . ولذلك

نعد الشخصية الناقصة في المسرح خيانة يرتكبها المؤلف في حق المتفرج والقارىء. وكلما كان المؤلف أغزر مادة وأصفى رؤية كانت خيانته لنا أكبر لأنه في هذه الحالة يستثير اهتمامنا وحبنا لأشخاصه ثم يسلبنا ذلك الرضى الذي يمنحنا إياه تمام حكاياتهم وبلوغهم شاطىء المصير .

ولعل الكاتب المسرحي الكبير لويجي بيرانديللو قد لمس طرف هذه الفكرة من بعيد في مسرحيته« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وقد تخيل فيها أن مؤلفاً كتب مسرحية ثم تركها ناقصة وانصرف عنها فما كان من أشخاصها إلا أن انبعثوا أحياء من لحم ودم وراحوا يطالبون بأن تكتمل حياتهم وأن يمنحوا فرصة ليبلغوا مصيرهم، وإنما كان عطف بيرانديللو منصباً على الشخصيات الناقصة نفسها لا على المتفرج والقارىء .

٥ – ضعف الحوار

وما أريده بضعف الحوار مخالفته لقواعد الحوار في المسرح . وأبرز مظاهر هذا أن حوار المسرحية لا يرتبط بنفسيات المتحدثين ، ولا يشخص لفتات معينة في شخصياتهم وإنما هو حوار عام ليس من الصعب علينا أن نبدل اسم متكلم فيه باسم آخر ، وهذا مقطع نورده مثالاً :

سرنبال – بالله ما أجمل هذي الحانة !

وضيئة جدرانها مزدانة

بالصور الرائعة الفتّانة

تمثّل الصبـوة والمجانة

حرشاف – صاحبها الملاح في البحر شَرَدْ

داريوس — وربما يعـود آخر الأبد

سرنبال — لا بل حسا شرابه حتى نفد

داريوس — فهام في اللجّة يعصر الزبَد

حرشاف — بل عبثت جنيّة برأسه

سرنبال — فظنها إحدى بنات جنسه

حرشاف — ياويحه ما نفعهُ بنفسهِ

وهو أسير حبِّـه وكأسه

سرنبال — أغـاص في البحـر ؟

أم قـدح الخمـر ؟

حرشاف — أم أبحـر الشعـرِ

مـن حيث لا يدري ؟

ومن هذا النموذج يبدو بوضوح أن الحوار ليس « دراميًا » . فإن من طبيعة الحوار في التأليف المسرحي أن تؤدي كل كلمة فيه وظيفة مسرحية فتكشف نفسية المتكلم في جهة ترتبط بصميم الأحداث بحيث يكون لها تأثير مباشر على الحبكة المسرحية . وحوار هذا المقطع ، مثل سواه في المسرحية ، مكتوب لكي يكون شعراً ذكياً يرسم مشهداً طريفاً ممتعاً ، دون أن يهدف الشاعر إلى غاية مسرحية من ورائه .

ولعل أبسط وسيلة نثبت بها ما نذهب إليه أن نغير أسماء المتكلمين فنضع اسم داريوس مكان حرشاف وسرنبال مكان داريوس فلا نجد ذلك يغير شيئاً في المسرحية ، لأن الحوار نفسه غير ذي صفة فنية ، لا بل إن في إمكاننا أن نذهب إلى أبعد من هذا فنحذف الأسماء كلها ونعتبر المقطع قصيدة واحدة

يقولها أحد هؤلاء الأشخاص ، فإن ذلك لن يغير معاني المقطع ولن يسيء إليها في شيء . ومن هذا يبدو بوضوح أن علي محمود طه قد بقي الشاعر الذي ينشد ولم يستطع أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحي ، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار .

وما يجدر بنا أن نشير إليه في حوار المسرحية أن الشاعر استعمل فيه وسائل مسرحية قديمة لم يعد العصر يستسيغها مثل خطاب الشخص لنفسه بصوت يسمعه الجمهور وهو ما يعرف بالإنكليزية باسم soliloquy وقد استعمله علي محمود طه في أكثر من موضع كما في أول الفصل الثاني عندما ينصرف العبد ماتوكا إلى جمع الأصداف بينما يخاطب ازمردا نفسَهُ . وقد استعان المؤلف بهذا على إخبارنا بما يلي على لسان ازمردا :

كان عيد البحار موسم صيدي ... في ديار بالمغريات مـــلاءِ

عدتُ منها صفر اليدين بيوم ... لم أفق فيـــه من خمار المـاءِ

فلتكن وجهتي إلى الغرب علّي ... ظافــر مــن غنيمتي بلقــاءِ

ومما يشبه هذا استعماله لما يسمى في المسرح بـ « Aside » وقد استعمله شيكسبير في مسرحه بكثرة وهو أن يكون الشخص بين الناس فيعلّق عليهم أو على الموقف تعليقاً لا يسمعه منهم أحد ، وإنما يسمعه الجمهور وحده، وكأن المؤلف يأخذنا بذلك إلى أعماق ذهن المعلّق . ومثال ذلك ما علّق به باتوزيس على ازمردا عند دخوله الحانة :

من ذلك الوجهُ يـــين نصفـــه ؟

هــذا فتىً ما غـــاب عني وصفـــه

جبينــــه وعينــــه وأنفــــه

أذاك ازمـــردا ترى ؟ أم طيفـــــه
يا للعـــين لم يصبـــــهُ حتفُـــــه

والمسرح المعاصر كما أسلفنا لا يصطنع هذه الأساليب البدائية ، لأن الحديث إلى النفس لا ينبغي أن يكون مسموعاً مهما كان التبرير ، ومن ثم فإن المسرحيين المحدثين يلجأون إلى وسائل أخرى يكشفون بها ما يدور في أعماق أنفس الشخصيات المسرحية . وأرجو في هذا المجال ألا يعترض قارىء متابع على هذا بأن يوجين أونيل المسرحي الأميركي الكبير قد استعمله في مسرحيـــة له عنوانها « Strange Interlude » ، لأن هذا المثال يؤكد ما نقول ولا ينقضه . فقد أراد أونيل أن يكتب مسرحية يحلل بها نفسيات أشخاصه ويكشف الفرق بين ما يقولون وما يضمرون كشفاً خاصاً تتخذه المسرحية هدفاً لها فكانت المسرحية كلها مقارنة بين الجانبين ، فهي تستند إلى فكرة رؤيتنا للأشخاص ظاهراً وباطناً وكأننا نتقمص أشخاصهم . وأوضح دليل على أن أونيل مازال — رغم كتابته لهذه المسرحية — يرفض أن يستعمل أسلوب Aside في مسرحه، أنه لم يستعمله في غير هذه المسرحية قط .

٦ — باتوزيس يرثي أزمردا

يختم علي محمود طه مسرحية « أغنية الرياح الأربع » بقصيدة يرثي بها باتوزيس أزمردا ويصف سفينته وهي تغرق . وقد كتب المؤلف أن هذه « قصيدة رثاء » عثر عليها بعد الانتهاء من تأليف المسرحية ، وربما قصد بذلك أن يضفي سمة واقعية على الأحداث .

ومهما يكن فلا صلة لهذه القصيدة بالمسرحيّة وإنما هي نوع من التعليق عليها ، أو شبه منظر ثالث يبدو فيه الشاعر مع ربات الرياح وهم يرقبون

السفينة تغوص في لج البحر . وتؤدي القصيدة والمنظر شيئاً يشبه وظيفة الجوقة في المسرحية الإغريقية ، فهي تعلق على الأحداث بلسان الجماعة أو المدينة وتستخلص منها عبراً لفائدة الجمهور . وربما نظر علي محمود طه إلى شيء من هذا في إضافة هذه المرثية . ولعله لا يخفى أن قواعد المسرح لا تبيح مثل هذا اللهم إلا إذا استثنينا بعض الشذوذ الذي يخرج إليه المسرح المعاصر في الغرب ويتعمد المؤلفون فيه مخالفة المعقول وتحطيم الواقع . كما يفعل الأميركي «ثورنتون وايلدر » في مسرحيته « بلدتنا » Our Town حيث يُظهر على المسرح شخصاً يقدم أشخاص المسرحية ليمثلوا دقائق ثم يخاطبهم ويسألهم أن ينسحبوا من المسرح ليواصل هو تحديث الجمهور عن الموقف ونحو ذلك مما لا نراه مقبولاً على الرغم من سكوت الناقد الأوربي عنه .

ومهما يكن من أمر ما لا يُعقل في المسرح الحديث فإننا، في الحق ، لانظن علي محمود طه قد قصد إليه عندما جعل باتوزيس يرثي أزمردا ، وإنما نحسبها له غلطة في التأليف تنشأ عن كونه شاعراً يحب الشعر ولا يعرف عن المسرح كل ما ينبغي للمسرحيّ أن يعرفه .

شخصيات المسرحية

بعد أن انتهينا من عرض مآخذنا على « أغنية الرياح الأربع » نحاول في هذا القسم أن نقول كلمة عابرة عن تخطيط شخصياتها، فإنها لم تخلُ من التحليل النفسيّ كل الخلو كما قد يكون فهم من حكمنا السابق . بل لسنا ننكر أن دوافع الأشخاص لم تكن مفسرة تفسيراً مقنعاً في الحالات كلها ، غير أن هناك شيئاً من التمييز في الشخصيات البارزة . أما (أزمردا) فهو يبرز باعتباره « القرصان الفاتن » الذي يستعمل وسائل الشر في اقتناص الطرائد من الجميلات وقد عني المؤلف بإيضاح مقدرته هذه إيضاحاً جميلاً عند التقائه بالربات

الرائعات كما أبرزها في ذلك المشهد الأخير بعد أن شلته ذراع حروازا الممدودة عن قدرة الحركة،فقد اندفع يقنعها بأنه ندم على إساءتهوكذبه وكاد يخدعنا نحن القراء مع المخدوعين .

ولكن أزمردا في غير هذين الموضوعين إنسان كريه لا ينال من المتفرج إلا المقت والضيق . وقد نجح الشاعر في إثارة تبرمنا به . فهو مادي شرير لا يرعى حرمة ولا يدين بخلق . كما أن فيه ذلك العمى الذي يسببه الطموح الشديد أو « الطمع » فإن الغرور يجعله ينسى أن إمكانياته محدودة فيندفع إلى حتفه وهو يتطاول إلى صراع مع الربات « أو الألوهة ذاتها في الأسطورة » .

وتلي شخصية « أزمردا » شخصية باتوزيس وهو سكير أول ما نسمع منه هذا « الكلام » :

هيمان هيمان يا غرامي ظمآن ظمآن للمـــدام

وقد عيّره أزمردا القرصان بالسُّكر وحب الخمر أكثر من مرة كما يدل قوله عنه :

يسألني الرحمـــة والمعونه
ولو رأى الخمرة في قنينه
لباع دنيـــاه بها ودينـــه

فإذا كان علي محمود طه يقصد أن يكون حكم أزمردا هذا صادقاً كان معنى ذلك أن شخصية باتوزيس ضعيفة ، وكان ذلك مبرراً لما رأيناه من أنه في جانب من مشاعره يحتقر أزمردا وفي جانب آخر يحتمل أن يتبعه ويعيش في سفينته على أسلاب القرصنة . وعند هذا ينفر القارىء من باتوزيس . غير أنه،

في مواضع أخرى لا يملك إلا أن يحبه ، فإن له موقفاً جميلاً من الرق والرقيق وهو يجابه أزمردا بذلك قائلاً :

قنصتهـا قنص جبـار وما شفعـت
لديك حتى الدوامي مـن مدامعهـا
يا بؤسها وهي في الأسـواق عارية
ويا لها بـين شاريها وبائعهـا
معروضة الجسم تلتـف العيون بها
تكاد تنفـذ في أخفـى مقاطعها
كأنهـا دميـة المثـال يفحصها
نقـاده لـيروا أخطاء صانعها

إلى أن يقول :

فاذكر مصائـب آباء بما اجترحت
يـداك أو أمهـات في فواجعهـا
واذكر فتاتك أن صرت الغـداة أبـاً
وكان مثلك مقـدوراً لطالعها

ونحن نسمع من باتوزيس أنه لا يملك غنى المال وإنما « غنى الأنفس » وذلك حق نعرفه ولا يتعارض معه إلا حبه للخمر . وإذا كان باتوزيس ملوماً على شيء فعلى موافقته على صحبة ازمردا بعد ما عرف من أعماله الدنيئة الشريرة .

وأما ربات الرياح فلعل المؤلف لم يقصد بهنّ أن يكن شخصيات مسرحية فهن ربات وكفى ، ولم تميز إحداهن عن الأخرى بصفة نفسية خاصة ، وإنما تأتي الفروق بينهن من أن كلاً منهن تختص بجهة من الجهات الأربع . وقيمتهن المسرحية تأتي على الأغلب من جمال غلالاتهنّ وحسن رقصهن وغنائهن والشخصيات الباقية لا تستحق التعليق لضآلة أدوارها وضعف الأسلوب الذي تناولها المؤلف به .

الجانب الشعري من المسرحية

في « أغنية الرياح الأربع » كثير من الشعر الجميل الذي يرقى إلى مستوى شعر علي محمود طه ، وقد أبدع الشاعر خاصة في تلك المواضع التي انطلق فيها من قيود الواقع المسرحي ، ليحلق في جو الغنائية الشعرية ، كما في ضراعة أزمردا في آخر مشهد عندما راح يتوسل إلى حروازا أن تعفو عنه ، متظاهراً بأنه يحبها . وسنقتطع هذا المقطع صورة من الشعر الجميل في المسرحية :

رحمة ربتي فما أستطيـــع الآ ن قولاً ولست أملك عتبـى
يا ابنــة الشرق ! أنت أيتها الحسْناء يا من ملأت قلبـي حبـّـا
لم يعد بعدما أخــــاف فأخفي عنك حبي ما كان حبي ذنبـا
إن يكن حان مصرعي فعديني بعد موتي وتلك آخــر رغبـى
امنحيني بعض العزاء ولا تلـــ ـمي بجسمي في اليمّ أفقدك غصبا
وسديه عشب المكان الذي فيـــه التقينا ففيـــــه أمسيت صبـا
عندما قبلــت محياك عينـــا ي وضمّت صبابتي منك قلبا
فإذا ما سريت فجـــــراً فمسي جَسَداً مقفراً من الروح جدبا

حقّ هذا الخصر النحيل إزارٌ	من نضار مقـــدس وجمان
حق تين الأذنين قرطان من در	ر بحـار مسحــورة الخلجان
حق هذا الفم الرقيق سلاف	عُصرت من حدائق النسيـــان
قبلما قبلت خطاك ثرى الــوا	دي وقامت عليه مملكتـــان

ولكن الجمال والموسيقى والصور كانت جميعاً مشوبة بأخطاء العروض والقافية وقد احتوت المسرحية على مقدار منها يزيد على ما احتواه شعر علي محمود طه في سواها وهذا مثال :

إنا نـــرى الفاتنـــا	ينسى فتـاة الجنـوب
أما يــــرى أختنـــا	تكاد شوقـــاً تذوب

فان (الفاتنا) قافية مؤسسة بينما (أختنا) مجردة من الردف والتأسيس فضلاً عن اختلاف حركة التاء في الكلمتين . وفي أغنية أزمردا إلى « أزميتا » ربة الرياح الجنوبية تجوّز في الوزن كما نرى :

حييت يا بنـت جبال القمر	يا من تطلـين على المنحـدر
فيضحك البرق ويبكـي المطر	ويتغـنى بالحياة الشجـــر

فإن في قوله « يتغنى » زحافاً مستكرهاً استحالت فيه التفعيلة « مستفعلن » إلى « مفعلن » بحذف حرفين .

ومن ذلك أيضاً قوله :

يا ربـــتي ردّدي	هـــذا النـداء الجميل
اليـوم أم في غــــد	أرى ضفـاف النيـل

فإن وزن العجز الأول « مستفعلن فاعلان » بينما كان وزن العجز الثاني « مفاعلن مفعول » وهما لا يجتمعان . وقد ورد مثل هذا في عدة مواضع من المسرحية .

ومما يؤخذ على الوزن في المسرحية أن الشاعر كان يضطر إلى تغييره في داخل المشهد الواحد فينتقل من وزن إلى وزن دون أي سبب فني يدعو إلى ذلك ، ومن هذا ما نراه في المشهد الذي نثبته فيما يلي :

ماتوكا — تحيـــة الإخـــوان في بُكَر الصيـــف

من سيـــدي الربّـــان لسيـــدي الضيف

باتوزيس — والسيـــد ازمردا هل قا

م مـــن النـــوم الآنـــا ؟

ماتوكا — هو عند الشاطىء يستقصي

نبـــأ ويسائـــل ركبانـــا [1]

ففي هذا الحوار القصير يتغير الوزن ثلاث مرات . كان كلام ماتوكا الأول من هذا الوزن :

مستفعلن مفعول مستفعلن فعلن

---

(١) في هذا البيت خروج واضح على وزن البيت السابق له ، لأن عجز البيت الأول مؤلف من تكرار (فعلن) ثلاث مرات ، بينما كان عجز البيت الثاني يحتوي عليها وهي مكررة أربع مرات وهو خطأ وليس تساهلاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن في المسرحية .

وكان جواب باتوزيس من هذا الوزن :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي كلام ماتوكا في الرد بوزن جديد :

مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلن
إن شاء سيدي أمـــــر برفع هاتيـــك السُتُر

وهذا شنيع لا يُقْبل ، لأن تغيير الوزن لا ينبغي أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام ،وأما أن نغيره في عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجوّز لا يُقْبل ، وفيه إساءة إلى الانسجام الموسيقي .

ولن نطيل في استقصاء هذه الهنات البسيطة في الوزن وإنما ذكرنا صوراً منها للتنبيه إلى وجودها ، وفي وسع القارىء أن يستقصي بنفسه بقيّتها .

لغة المسرحية

تتصف اللغة في « أغنية الرياح الأربع » بالبعد عن الواقعية التي ينبغي أن تتصف بها لغة المسرح ، فقد صعب على علي محمود طه أن يتخلص من شاعريته وهو يدخل حرم المسرح ، ومن ثم فقد بقيت لغته غنائية ذات نبرة شعرية عالية ، وبذلك لم يتح لها التعبير الكامل عن الأحداث والأشخاص .

وقد حافظ الشاعر إلى درجة مقبولة على القواعد غير أنه وقع في شيء يسير من الهنات كمثل قوله :

أراهـــم من بُعْدٍ كأنهـــــم في مرقص يلهون أو في ملعب

وفيه حرّك كلمة (بعد) الساكنة العين بضمّها خلافاً للمألوف والمقبول .
وقد وقع في التراكيب الضعيفة أحياناً كما في قوله :

وشـــدوُهُ وقعُـــهُ   تحـــلو بـــه الأسمار

أراد أن يقول (ووقعُ شدوِهِ) فلم يستطع ذلك إلا بإقامة مبتدأين متجاورين الثاني منهما هو وخبره خبر للمبتدأ الأول وهو تعقيد لا يسوغ .

وقد يستعمل الغريب والحوشيّ كما في قوله : « النخيل المرجحن » فما أثقل هذه « المرجحن » وما أبعدها عن سياق الشعر الغنائي المعاصر .

ومن وجوه الإعراب الضعيفة إرجاعه الضمير إلى متأخر في قوله :

ما تراهـــا أسماؤكـــنّ ومـــن وا
هبُ هـــذي الصفات والأسمـــاء ؟

الفصل الرابع

مسرحية "أرواح وأشباح"

المشاكل العامة فيها

في مسرحية « أرواح وأشباح » مجموعة من المشاكل الأدبية تجابه الناقد أولها وأسرعها أخذاً بالذهن مشكلة الشكل . فماذا أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟

أما أن نعد « أرواح وأشباح » مسرحية فأمر لا نستطيعه ، لأن الشرط الأول للمسرح — وهو الحركة والأحداث — مفقود فيها فلا يزيد ما يقع فيها على جلسة هادئة في مكان ما يتبادل فيها الأشخاص حواراً . ولا ينقض هذا أن المؤلف وضع أمامنا مجموعة من الأشخاص هم سافو وتاييس وبليتيس والشاعر وهرميس ، لأن هؤلاء الناس — وإن كانوا أشخاصاً بالفعل — لم يمنحوا الوجود المسرحي وإنما تركوا كالصور المسطحة المسمّرة على لوحة ، فلم تحطهم شبكة من الأحداث ، ولا تحركوا وراحوا وجاءوا على ما يعرف في المسرح . وإنما كان وجودهم ذهنياً خالصاً وكأنما أريد لهم أن يكونوا رموزاً تمثل أفكاراً معينة . والتشخيص اليسير الذي منحهم إياه المؤلف لا يكفي لخلق شخوص مسرحية .

وأما أن نعتبر (أرواح وأشباح) قصيدة فأمر لا يقل صعوبة لأنها ، بالمعنى الشعري ، غير متسلسلة تسلسل الشعر وإنما تقاطعها وقفات وحوار ومشاهد . وهذه ، على ضآلة صفتها المسرحية ، قد حالت دون أن تملك « أرواح وأشباح » صفة القصيدة المنسجمة الكاملة . يضاف إلى ذلك أن شخصيات سافو وتاييس وبليتيس قد عكرت جو القصيدة دون أن تمنحها شيئاً لأنها بقيت مجرد أسماء لا شخصية لها وذلك لأن الشاعر لم يمنح أياً منها سلوكاً خاصاً أو فكراً مميزاً تختلف به الواحدة عن الأخرى . وقد كانت نتيجة ذلك أن القارىء لا يشخص أياً منهن وكأنهنّ أسماء مجردة . ولقد بقيت أقرأ هذا الشعر سنوات دون أن أعبأ فيه بالأسماء وكأنها جميعاً اسم واحد له صيغ كثيرة .

والظاهر أن علي محمود طه نفسه قد كان شاعراً بأن ما كتب لا يملك من خصائص المسرحية شيئاً ، ولذلك تركها غفلاً فلم يكتب عليها وصفاً وإنما ترك تعيين شكلها للقارىء .

ولا يقل موضوع « أرواح وأشباح » إثارة للحيرة عن شكلها . إن الشاعر يقول ، في المقدمة الشعرية التي بدأ بها القصيدة :

إلى قمـــــة الزمــــــن الغابـــــــــــر

سمت ربّـــــة الشعـــــر بالشاعـــر

ومن ذلك نتوقع أن يصعد الشاعر بنا ، مع ربة شعره ، إلى « قمة الزمن الغابر » ، ومع أننا لا نعرف ما « قمة الزمن » هذه إلا أن اللفظ يغري الذهن بأن يحلم بقصيدة تقدم الفلسفة العالية بصيغة شعرية . غير أننا سرعان ما نخيب. فماذا نجد في قمة الزمن هذه ؟ لا شيء أكثر من حوار عن الغريزة الجنسية وصلتها بالشعر .

ولا بد لنا ، قبل أن نلخص موضوع « أرواح وأشباح » من أن نعين زمن أحداثها . وسوف نجدنا بإزاء مشكلة ثالثة . فمتى تقع هذه المحاورات وأين ؟ وسيدهشنا أن نكشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية ، لا ولا بعد الموت . وإذن فمتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث مسرحية ؟ وهنا موضع العجب والتناقض . فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر « ما قبل البعث » أو « ما قبل الميلاد » وإن لم يستعمل له هذا النص الصريح . وذلك زمان لا يستطيع ذهن أن يدركه فلا الأديان تعرفه ولا الخيالات ولا العقل . وإذن فما هذا الزمان وما تاريخه ؟ إن من الأدباء المحدثين في أوروبا من يتناول فكرة الزمان ويصنع منها مسرحيات ممتعة ، مثل الكاتب الإنكليزي القدير ج. ب. بريستلي J.B. Priestley الذي كتب مسرحية مثيرة عنوانها « لقد كنت هنا من قبل » I have been here before ولكن « قبل » عنده لا ترتفع عن زمان الإنسانية في هذه الأرض وإنما تحاول أن نصوغ هذا الزمان في شكل جديد مثير يشخص فكرة تكرار الحياة مئات المرات ، كلما مات الإنسان بدأ عمره من جديد وتستمر الدورة ما شاء الله . ومن تكرار هذه الحيوات يتألف تاريخ البشرية . وأما أن يصف علي محمود طه ما سماه « وجوداً حوى الروح قبل الوجود » فإنه أمر لا يقبله العقل .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة « ما قبل البعث » بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه . ولم يجعل مرور الإنسان بفترة « ما قبل » هذه نوعاً من الزمن وقع في « ما قبل » هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في « ما قبل » يتذكرون ما سوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف « يذكر » الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثنايا الغد ؟ كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد إنساناً ، يقول :

وكانت حياتي محض أتبـــاع	فصارت طرائف من فنهـــا
وكان شبابي صمت القفـــار	ورجع الهواتف من جنّهـا
فعادت ليالي الصبـــا والهوى	أرق المقاطـع في لحنهـــا
وأفرغت بؤسي في حضنهـــا	وأترعت كأسي مـــن دنّهـا

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أولايعيش في زمن ما قبل البعث ؟

وفي إمكاننا أن نلتمس تخريجين بعيدين لهذا الإشكال كما يلي :

١ ــ لعلّ علي محمود طـــه من المعجبين بنظرية دنّ J. W. Dunne في الزمن[١] ،وهي نظرية تجعل الزمن، بماضيه وحاضره، موجوداً قائماً كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسّنا كما يقع لنا في الأحلام أحياناً . ومن ثم فإن أشخاص « أرواح وأشباح » يعيشون في حاضر ما قبل البعث ويطلّون على المستقبل كما أطلت الفتاة كي كونوي Kay Conway في مسرحية بريستلي « الزمن وآل كونوي » ، وقد يزيد هذه الإمكانية أنهم أرواح وليسوا بشراً ، وللروح رهافة خاصة تميزها [٢] .

٢ ــ لعل الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه ، وإنما عن كل شاعر ، معتبراً تجارب سواه من الشعراء تجاربه هو لا فرق بينها . ومن ثم فإن حديثه عن الماضي على الأرض يخرّج على ذلك .

---

(١) تفصيل النظرية في كتابه المعروف « تجربة عل الزمن »
An Experiment with Time

(٢) يراجع حول ذلك مقالي « الأبعاد الأربعة في الأدب » وقد نشرته مجلة الكتاب بالقاهرة صيف عام ١٩٥٠ .

والرأي الثاني من هذين أقرب إلى المعقول ، من وجهة نظر واحدة ، هي أننا ، في الحق، لا نستطيع أن نفترض أن علي محمود طه يعرف نظرية «دن» في الزمن ، فهو فيما نعلم لا يقرأ من الإنكليزية إلا اليسير ، وهذا كتاب عالم يعدّ شيئاً بين العلم والفلسفة ، فضلاً عن أن من يقرأه لا يمكن أن يسكت عنه فلا يشير إليه فيما يكتب لأنه من أروع الكتب الذي أبدعها عصرنا وقد أحدث في الأدب الإنكليزي آثاراً عميقة نلمسها في إنتاج هـ. ج. ويلز وألدوس هكسلي وبريستلي وسواهم ، فلا يمكن أن يكون علي محمود طه قد عرفه دون أن يشير إليه في كتابه وأحاديثه ، وبخاصة في المقدمة النثرية التي أثبتها في صدر « أرواح وأشباح » ولو كان قرأ هذا الكتاب لألهمه حواراً أعمق من الحوار الحاليّ ولخلق من فكرة الزمن معاني أخرى .

وإذن فلا يمكن لنا أن نفسر مشكلة الزمن في « أرواح وأشباح » وفق نظرية «دن» ، ومن ثم فلا يبقى إلا الرأي الثاني الذي يُضْعف من قبولنا له على ما نرى أن هذا الشاعر يتحدث عن ماض فعليّ وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يلتقطها من سواه كما في قوله :

أأبغض حـــــوّاء وهـــي التي عرفت الحنـــان بهـــا والرضى

ومهما يكن فلا بد لنا من أن نتخلى عن القطع برأي نهائي في مشكلة الزمن في المسرحية ، ريثما نمتلك أدلة من حياة الشاعر .

ومن المشاكل الفكرية المتصلة بمشكلة الزمن مشكلة كيان هذه الشخصيات التي تتحرك في عالم المثل فإن السؤال الذي يلح على ذهن القارىء هو هذا : هل المفروض أن هؤلاء الناس ذوو أجسام ؟ ألهم عيون وشفاه وأذرع وأرجل مثل البشر ؟ والمؤلف يترك هذا السؤال حائراً ، لا بل إنه يربك القارىء بما يضعه حوله من تفاصيل . ففي افتتاحية المسرحية نسمع وصف الشاعر وهرميس:

أهــلاً علينـــا فما سلّمـــا ولا صافح الناظـرَ الناظـر

وإذن فإن لها « ناظرين » أي « عينين » وللأرواح الأخرى نواظر كذلك.

وهذا مناقض تمام المناقضة لما نرى من أن الشاعر لا يكتسب جسداً محسوساً إلا في ختام المسرحية وهذا هو النص النثري : يهم الشاعر بالظهور فيحس أن له جسداً وأنه لم يعد روحاً مجرّداً وهذه كلمات الشاعر :

محـــــدثي ما أحــب اللقـــــاء
لقد حــال جسمي دون اللقـــاءْ
وكنــــتُ تخلصــــت من طيفـه
فلفتّــــه حولي يد في الخفـــــاءْ

ومن ثم فإن هناك شيئاً من الاضطراب في هذا ، وقد زاده ما نرى من أن الفنان الذي رسم الغلاف والصور الداخلية قد جعل هذه الأرواح ذات أجسام، (وهي أجسام شهوانية قبيحة نظنها أساءت إلى المسرحية إساءة كبيرة) [1].

غير أن ثمة مشكلة ثانية تتعلق بموضوع الأجسام هذا ، فإن المؤلف قد منح الشاعر في خاتمة المسرحية جسم رجل كامل ناضج ، فكيف يتفق هذا مع حقيقة مولد الرجل طفلاً ضعيفاً لا ذهن له ؟ وإذا كان الإنسان يوجد مكتملاً في مكان ما قبل مولده فما العمر الذي يكون له إذ ذاك ؟ وما قياس الزمن في تلك المرحلة ؟ كل ذلك قد أدخل الضعف على فكرة المسرحية ، وإن كان لم ينقص من جمالها الشعريّ وجمال موسيقاها .

---

(١) هو السيد الفنان محمد سليم شوقي الذي أبدع في رسمه لصور الطبعة الثانية من (الملاح التائه). ولا نظنه وفق في صور (أرواح وأشباح) .

والواقع الذي لا بد لنا من أن ننتهي إليه أن فكرة الزمن لم تخطر على ذهن علي محمود طه وهو يكتب « أرواح وأشباح » ولذلك وقع التناقض . فالمسرحية ، وإن كان موضوعها الزمن ، لم تتحدث عن الزمن ، وإنما تناولت الغريزة الجنسية والمرأة والرجل ، وذلك نقص يؤخذ عليها .

موضوع المسرحية وحوارها

ملخص المسرحية أن بعث الشاعر إلى عالم الأرض يقرّب فيحمله هرميس ليتزل به إلى الأرض ، فيمران في طريقهما بثلاث « حوريات » هن سافو وتاييس وبليتيس . وتغضب الحوريات لأن الشاعر لايسلم عليهن ويتفرع الغضب إلى حوار بينهن عن الشاعر وموقفه من المرأة ، وتكون بليتيس حاقدة على الرجال ، داعية إلى طردهم من حياة المرأة . ثم يعود هرميس ، بعد أن ودع الشاعر على حدود الأرض ، فيتحدث إلى الحوريات ويدافع عن الشاعر ، ويتضح بعد قليل أن الشاعر يسمع هذا الحديث ، وعندما يحاول أن يظهر ويقترب يحس أنه قد أصبح له جسد ، وعندها يحاولن أن يفحصن جسمه في إعجاب ، ويبدو من ذلك أنهن على وشك أن يبعثن إلى الأرض مع الشاعر .

هذه كل أحداث المسرحية ، فهل هي أحداث على الإطلاق ؟ أم هل تراها مجرد حوار ؟ على أن اعتبارنا لها حواراً لا يرفعها لأن هذا « الحوار » يكاد يخلو من الموضوع . فهو لا يدور حول الشعر بدليل أن النظرة إلى الشاعر فيه إنما هي من ناحية صلته بالمرأة لا من ناحية صلته بالشعر كما يبدو من هذا المقاطع :

بعينيك أنت فلا تنكــــري صفــات أنوثتــك الشاهــده
تمثلــت شــتّى جسومٍ وكم تجسّدتِ في صــــور بائــده

نعم أنتِ هنّ نعــم ما أرى　　　أرى الكلّ في امرأة واحــده
لقد فنيت فيــك أرواحهن　　　وها أنت أيتهــا الخالــده

لقد كنت وحي رخام يصاغ　　　فأصبحت لحمــاً يثير الدمــاء
وكنت فتى ساذجــاً لا أرى　　　سوى دمية صورت من نقــاء
أنيل الثرى قدمــي عابــر　　　يعيش بأحــلامه في السمــاء
فأصبحت شيئاً ككلّ الرجال　　　وأصبحت شيئاً ككل النســاء

وكنت أميرة هــذي الدمى　　　وصورة حُسْن عزيز المنــال
وكنتِ نموذج فــن الجمال　　　أحبك للفــنّ لا للجمــال
أرى فيكِ ما لا تحدّ النهــى　　　كأنك معنى وراء الخيــال
فجردتــني رجــلاً أشتهي　　　وجردتُ أنثى تَشَهّى الرجال

ويختم ثورته قائلاً :

فيالك أفعــى تشهيتهــا　　　ويالي مــن أفعوان نــزق

وتكمن وراء هذا الموضوع فكرتان نبسطهما فيما يلي :

١ ــ نستخلص من طبيعة المحاورات ومضمونها أن علي محمود طه يزدري الغريزة الجنسية ، وهذا الازدراء هو الذي يجعله يسمي « المرأة» بالحيّة الخالدة والخاطئة . ولا بد لنا ، عند هذا ، من الإشارة إلى أن فكرة « الخطيئة » التي تلتصق بالمرأة ليست فكرة إسلامية وإنما هي فكرة مسيحية ، حيث الكنيسة الكاثوليكية تعتبر المرأة قرينة الخطيئة بسبب إغوائها الأول لآدم بأن يأكل من شجرة المعرفة . والمعروف أن الرهبنة لا تجتمع مع الزواج ، بسبب النظرة

المزدرية للغريزة الجنسية . وهذا مخالف تمام المخالفة لموقف الدين الإسلامي الذي يقر غريزة الجنس وينظر إليها نظرة إنسانية تضفي عليها قداسة بسبب ما ينتهي إليه الزواج من إقامة المحبة والتعاون وصلات الفكر والروح بين الرجل والمرأة وبما يؤدي إليه من تكوين الأسرة وبناء المجتمع النظيف . ومهما يكن فإن نظرة علي محمود طه ، في هذه المسرحية، نظرة مسيحية؛ والظاهر أنه أخذها عن أدباء الغرب الذين قرأ لهم .

٢ - يؤمن علي محمود طه بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع في أحابيل الغريزة الجنسية ويبدو هذا المعنى في مواضع كثيرة من المسرحية كما في قوله عن « الفنان الأول » :

هنالك أول قلب هفـــــا	وأول صوت شـــــدا بالنغم
وأول أنملــــــة صـــوّرت	وخطت على اللوح قبل القلـــم
فما لك حـــــــواء أغويتـــه	وأعقبتـــــــــه حسرات الندم
لقد كان راعيكِ المجتبـى	فأصبح راميكِ المتهـــــم
ولولاك ما ذرفـــــت عينـــه	ولا شام بارقــــة فابتســـم
وعاش كما كـــــان آبـــــاؤه	يغني النجوم ويرعى الغـنم [1]

ومن هذا يبدو أن إغواء حواء (أو الغريزة) يعقب الفنان « حسرات الندم » بكل ما في هذه الكلمة من قوة، وأن الغناء للنجوم(رمز السماء)يتعارض مع هذه الغواية . والمسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس ، ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسَراته .

ومما يؤيد هذه الفكرة أن الشاعر كتب في مقدمته النثرية للمسرحية يقول :

---

(١) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

« ووجدت نفسي في طريق أفلاطون ومثله العليا ، فتنفست في هذا الجو حراً طليقاً لا تقيدني بيئة أو عقيدة ولا يحد حريتي حذر أو اتهام » يريد بذلك ما نرى في شخصية الشاعر من ضيق بالغريزة وتطلع إلى « السماء » وآفاق الروح . وعلى الأساس الأفلاطوني وحده ينبغي أن نقرأ أمثال هذه الأبيات :

وكنت أميرة هذي الدمى ... وصورة حسن عزيز المنال
وكنت نموذج فن الجمال ... أحبك للفن لا للجمال
أرى فيك ما لا تحد النهى ... كأنك معنى وراء الخيال (١)

فالدمية والنموذج ليسا أكثر من مرادفات شعرية لكلمة « مثال » التي هي مفرد المُثُل الأفلاطونية .

جنس المرأة في « أرواح وأشباح »

ينبغي لنا أن نلاحظ أن هذه القصيدة المسرحية لا تعرض موقفاً واحداً من جنس المرأة ، وإنما تقدّم مجموعة من المواقف تبرز بينها ثلاثة مواقف : أما القسم الأول من القصيدة فيتفجر بالسخط على المرأة ، ويجيء ذلك على لسان « المثّال » الذي يراها (حيّة خالدة) لا يزول مكرها ولا إغواؤها . وقد جرّدها من أن تكون لها شخصية فردية لأنّ النساء في رأيه متشابهات جميعاً لا فرق بين الواحدة والأخرى منهنّ :

نعم أنتِ هــــنّ ، نعـم ما أرى ؟
أرى الكلّ في امـرأة واحـــدة (٢)

---

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٩ .

وهذا المثال يلقي على غريزة الجنس غلائل شنيعة فتجيء قصيدته « الحية الخالدة » سوداء مفعمة بالكراهية والسباب .

ويكون القسم التالي من المسرحية رداً نسوياً على هذه الآراء تقدمه الحوريات الثلاث . وتشير بليتيس الثائرة العصبية إلى الإلهام الذي تمنحه المرأة ، بحبها وأشواقها إلى الرجل الفنان :

أَلم يقبس النور من فجرها ؟ ألم يسْرق الفنّ من سحرها ؟
شفت غلّة الفنّ حتّى ارتوى وإن دنّس الفنّ من طهرها [1]

ولكن الرأي الأقوى الذي تنطق به بليتيس لا يجيء إلا في آخر بيت من حديثها حين تُعلن في عمق رائع أن جمال الجسد الذي تملكه المرأة ليس إلا جانباً ظاهرياً من جمال أعمق يكمن في عواطفها . فإذا نَعِمَ الرجل بجمال الجسد ، فإن ذلك لا يعني أنه تذوّق أبعاد المرأة كلّها لأن هناك القلب العميق الواسع المجهول ذا الأسرار والخفايا ، وفي هذا القلب يكمن جمالها الأعظم :

لقد قرّبت جسداً عارياً وقلباً يضنّ بأسرارِهِ [2]

والوصول إلى هذا الكنز أصعب بكثير من الوصول إلى الجمال المادي الظاهر .

ومضمون هذا الكلام أن المرأة ليست جسداً وحسب وإنما أبعادها العظمى في روحها ، فإذا أحبها الرجل فلا يكتفِ بجسدها وليبحث عن الأعماق .

وفي القسم الأخير من المسرحية يبرز موقف ثالث من جنس المرأة هو

(١) أرواح وأشباح ص ٣٢ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٥ .

موقف الشاعر . وهذا الموقف يستند إلى حاجة الرجل إلى حنان المرأة وفهمها وصداقتها ، فإن هذه الحاجة التي يحسها الشاعر المثاليّ ، تخفف من عبء إحساسه بدناءة الغريزة الجنسية وقبحها . وكأن إحساسه بالضرورة يُقَدِّره على تجميلها وإسباغ ألوان الرضا عليها .

شخصيات المسرحية

مما نأخذه على عليّ محمود طه أنه أبرز في (أرواح وأشباح) شخصيات أوربية غريبة عن الذهن العربيّ ، نابية الأسماء في بحور شعرنا ، فلا هي تملك وجوداً في خيال قرائنا العرب ، ولا أسماؤها الساكنة الأواخر (وأحياناً الأوائل مثل بليتيس) تجد مكاناً في أوزان شعرنا .

وأما غربة هذه الشخصيات في ثقافة القارىء العربي العامة فإنها قد أفقدتْها القدرة على الاستثارة والإيحاء ، وبذلك سلبت المسرحية شيئاً من كثافة جوها وقوة معناها ومغزى حوارها . وليت الشاعر اختار شخصيات عربية مثل ليلى العامرية وعنان جارية الناطفي وولادة بنت المستكفي وسواهن من المحبات والشاعرات العربيات ذوات الثقافة والذوق المرهف والجمال . فلو كان فعل ذلك لأغنى المسرحية بخلفية من المعلومات يملكها القارىء العربي جاهزة في ذهنه وروحه فضلاً عما كان ذلك يفتح من أبواب واسعة لإغناء أدبنا العربي المعاصر بالروح الخصبة المترفة التي عاشت فيها شخصيات الحب النسوية العربية التي ترددت أسماؤها في صفحات تاريخنا . وأما شخصيات (سافو) و (تاييس) و (بليتيس) فهي بمجموعها شخصيات ميتة بالنسبة للقارىء العربي ولم يزد وجودها على إضعاف موسيقى الشعر فما أوضح التصنّع في قوله :

صفي لي بليتيس هـــــذا الأمـــل

وماذا ابتدعـــتِ له مـــن حيـــل ؟

بتحريك آخر بليتيس قَسْراً ؟

ولقد نبه الدكتور محمد مندور ، في نقده المبكر المنشور في كتابه « في الميزان الجديد » إلى أن علي محمود طه قد خالف الواقع التاريخي لهذه الأسماء في نص المسرحية ، مع أنه قدمها نثراً كما يعرفها الناس ، قال: «ومن عجب أن تبحث عن شيء من تلك الدلالة في أقوالهن فلا تجد شيئاً وتلاحقك الصور التاريخية التي تعرف عنهن وأنت تقرأ فتتلف عليك إحساسك وتثير بك الغيظ».

والناقد على حق في تعليقه ، ونحن نقرّه عليه ، (وإن كنا نود لو لزم الموضوعية وتحاشى التعليق الساخر واللوم الحادّ). ولقد كان على مؤلف «أرواح وأشباح » أن يعوّض عن ضياع الإطار التاريخي بمنح هذه الشخصيات وجوداً مسرحياً مستقلاً يصهرها في جو المسرحية ويعطيها أبعاداً نفسية جديدة مبعثها الحركة والحياة والأحداث والحوار . وبذلك تصبح تابيس شخصاً في مسرحية علي محمود طه فكأن واقعها التاريخي لم يكن ، وإنما ولدت من جديد في كتابه غير أنه لم يفعل ذلك وبقيت هذه الشخصيات بلا حياة فلا واقعها التاريخي ينهض في ذهن القارىء العربي فيلقي الضياء عليها ، ولا هي تخلق لنفسها تاريخاً جديداً بعملها وحديثها وحركتها على المسرح . وإنما بقيت أمامنا أسماء لا ينبض لها عرق .

ومما ينبغي أن يؤخذ على المؤلف في باب « الشخصيات » أن شخصية « الشاعر » كانت بلا هوية ولا جنسية ، ولعل أنفسنا كانت تهفو إلى أن يكون لهذا الشاعر شيء من صفات العربي . ولكن عذر المؤلف أن إطار المسرحية كله غير عربي فإذا سكتنا على ذلك حق علينا السكوت على سواه .

أما الشخصيات النسوية في « أرواح وأشباح » فالظاهر أنها قد رسمت لكي تكون متفقة مع رأي « المثّال » ، فالمرأة جنسٌ لا أفراد له ، لأن الواحدة

منه ليست إلا نسخة مكرورة من كل واحدة أخرى ، والنموذج العام الدارج منه هو نموذج الدمية الجميلة ذات الغرائز . فلا نرى علي محمود طه يمنحها كياناً عقلياً أو بعداً روحياً أو موهبة فنية . وإنما هي « الحية الخالدة ». كما نلاحظ أن المرأة قد جعلت في المكان المقابل المعارض للشاعر وكأنها لا تستطيع أن تكون هي نفسها شاعرة . ولقد أبقاها علي محمود طه على هذا المستوى في أجزاء المسرحية جميعاً حتى عندما جاء الشاعر يعبر عن هيامه بها وإيثاره لها على كل ما في الوجود ، ذلك أنه بهذا لا يمنحها شخصية ترفعها إلى مستوى الروح والفكر ، وإنما يعطيها الحب الجنسي وحسب . وحسبنا دليلاً على ذلك أنه ، وهو يحبها هذا الحب ، ما زال يعدّها كاذبة لعوباً كثيرة الأخطاء والأعذار الواهية :

لكذبتهـــا تستحبّ الحياة ويصفو الزمان بتغريرها

ويأخذني الشك في قولها فتسكتني بمعاذيرهـــا

وتعصف بي شهوة للجدال فتقنعـــني بأساريرهـــا

غفرتُ لها كلّ أخطائها سوى دمعتين لتبريرها [1]

وقد جاءت الشخصيات النسوية في المسرحية زاخرة بالحقـــد والعنف والشهوانية والغباء كما يلاحظ في حديث بليتيس :

لنشرب من دم هـــذا الفتى مصفـــى الرحيـــق بأكوابنـــا

ونجعل من حشرجات الرجال تحيّـــــة شادٍ لأنخابنـــا [2]

---

(١) أرواح وأشباح ص ٦٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨.

وترد عليها سافو بحقد مماثل . أما تاييس التي تقف في وجهيهما قائلة إنها « لا ترى الغدر في الرأي كل الصواب » فإن معارضتها تفقد قيمتها الأخلاقية عندما يتكشف لنا أساسها ، وإذا هي تقصد أن كيد المرأة ينبغي أن يكون أكبر من استعمال هذه الوسائل المباشرة في الانتقام .

وهذا التشابه في الشخصية والرأي بين « الحوريات » يؤيد ما سبق أن قلنا من أن الصفة المسرحية في « أرواح وأشباح » ضعيفة ، فكأن علي محمود طه هو المتكلم على ألسنة شخصياته .

الشعر والعروض في « أرواح وأشباح »

يصل الشعر في « أرواح وأشباح » إلى ذرى من أعلى ما بلغه علي محمود طه فقد اجتمعت الصور إلى الفكرة إلى جمال النغم وروعة التعبير ، فضلاً عما في هذا الأثر الأدبي من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يجهد في الصياغة قط. ومن نماذج المقاطع الجميلة قول بليتيس :

أدله هذا الفتى بالجمال	وأسمعه من رقيق الغزل
وأورثه جنة بالرحيق	وأحرمه رشفات القُبَل
إلى أن تحرق أعصابه	ويصرعه طائف من خبل
وأحفر بعد الردى قبره	هناك على قمة الهاويه
وأغرس في قلبه زهرة	من الشرّ راوية ناميه
سقتها سموم شرايينه	ورفّت بها روحه العاتيه
تخفّ إليها قلوب الرجال	وترجع بالشوكة الداميه

ومن جميل الشعر قصيدة « السحر الأسود » وفيها دفاع عن الزنوج وتمجيد لجمال أجسامهم :

لهم نارهـــم في أقاصي الدجى	وأبياتهم في أعالي الكهـــوف
وسحر الطبيعة في عريهـــا	إذا هتك الفجر عنها الشفوف
وناي تبسم فيـــه الربيـــع	ويسكب شجو المساء الهتـــوف
ورقص يمثل قلـــب الحيـــاة	إذا ما استخفّ بنقر الدفوف

تفـــــرد فنهمـــــو بالخفاء	وصيـــــغ بفطرتهـــم واتسم
يعيش جديـــداً بأرواحهـــم	وإن عاش فيهم بروح القــــدم
له بأس مانا وإيحـــاؤه	إذا اضطربت روحه بالألـــم
ورقة هاواي في شدوهـــــا	إذا جاش خاطرهـــا بالنغـــم

ومن الشعر الجميل قوله في وصف الشاعر الأعمى :

إذا ما هوت ورقات الخريف	أحس لها وخزات السنـــان
وإن سكبت زهـــرة دمعـــة	فمن قلبـــه انحدرت دمعتـــان

ومثل هذا في القصيدة ، كثير .

وقد استعمل الشاعر لقصيدته المسرحية هذه وزن المتقارب فكان في ذلك موفقاً كل التوفيق فإن لهذا البحر سحراً وجلالاً وعمقاً وموسيقية . ونحن نخالف بهذا الحكم مذهب الناقد الدكتور محمد مندور الذي قال في دراسته التي تناول بها « أرواح وأشباح » إن وزن المسرحية «يتنافر مع موضوعها »، ثم أضاف قائلاً : « ومتى كان المتقارب من الغنى والجلال والضخامة بل وطول

النفس بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية ؟ ». وذهب أخيراً إلى أن وزن المتقارب « أهزل وأنحف وأخفّ من أن يحتوي فكرة فلسفية . إن فيه ما يترك في النفس فراغاً ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله »[1] .

أما تجاربي الشخصية في النظم الشعري والمطالعة فقد انتهت بي إلى أن هذا « المتقارب » يحتمل الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أي وزن آخر من أوزاننا عدا الخفيف (الوافي) . وسبب ذلك أن فيه مزيتين عروضيتين تميزانه :

١ – أن تفعيلته تنتهي بسبب خفيف (فعولن) بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تمزقها ولا تؤذيها وإنما تفلتها لتنساب طلقةً حرّة إلى التفعيلات التالية . وهذه الخاصية تيسر للشاعر أن ينطلق مع الأفكار التأملية في انسياب وتدفق دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع ، عالية الغنائية والنبرة كالوقفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل البسيط . وإذا سمح لنا الدكتور مندور أن نحزر ما هو في رأيه البحور (الجليلة الغنية الطويلة النفس) قلنا لعله يعتبر الطويل والبسيط صالحين لهذه « الفكرة الأفلاطونية ». فإذا كان ذلك ما يقصد (وليس من حقنا أن نجزم بأنه يقصد) فنحن مضطرون إلى مخالفته ثانية ، لأنهما كليهما من البحور الوتدية وبخاصة البسيط [2] . ومن صفات الوتد التي يحسها كل شاعر له حظ من الأذن الشعرية أنه قاس صلد بحيث إذا انتهى في منتصف كلمة شطرها إلى شطرين وهذا يمنح هذين البحرين طبيعة القفز والتقطع وسوى ذلك مما يتعارض تعارضاً محققاً مع الفكر الفلسفي ذي التأملات التي تجمع الموسيقى إلى العمق . فإنما يصلحان لشعر الحكمة حيث يكون استقلال

---

(١) في الميزان الجديد . للدكتور محمد مندور (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨) ص ٢١ .

(٢) إنما نعد الطويل بحراً وتدياً باعتبار « عروضه » فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .

البيت مزية ، لأن الحكمة تختصر الأحداث وتستعمل القطعية في الصياغة وكذلك يصلحان لأغراض أخرى مشابهة .

٢ — إن وزن المتقارب طويل طولاً لا بأس به بالنسبة إلى أغلب بحور الشعر العربي . وهو في الحق ليس « هزيلاً » ولا « نحيفاً » . ذلك أن في الشطر الواحد منه أربع تفعيلات ذات طول متوسط . ومن ثم فهو أطول من «الكامل و « السريع » مثلاً . وهذه الخاصية تجعله وزناً بطيء الانسياب ، « جليل » الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي والفكري . ولذلك لا نرى أبا العلاء المعري مخطئاً حين يستعمله لقصيدة فكرية تأملية كالتي مطلعها :

حياة عناء وموت عنا فليت بعيد حمام دنا

وقد أبدع شوقي في قصيدة من روائع شعره عنوانها « مصاير الأيام » مطلعها :

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بأيامه أحبب
ويا حبذا صبية يمرحون عنان الحياة عليهم صبي

إلى أن يقول :

مقاعدهم من جناح الزمان وما علموا خطر المركب
عصافير عند تهجي الدروس مهارٌ عرابيد في الملعب
خليون من تبعات الحياة على الأم يلقونها والأب
جنون الحداثة من حولهم تضيق به سعة المذهب

وربما كان الدليل الحي على هذه السلاسة والمطاوعة للفكر في وزن المتقارب أنه قد ازدهر وكثر استعماله في عصرنا ، بينما كان قليل الورود في شعرنا القديم

ـ وإن لم يكن نادراً ـ وسبب ذلك فيما نرى أن الفكر الشعري المعاصر يجنح إلى شيء من التعقيد فهو يتطلب وزناً ذا انثيال وبطء ونغم بحيث يقدر أن يستوعب هذا الفكر . وللسبب نفسه قلّ استعمال البحور الوتدية كالطويل والبسيط ، حتّى كادا يغيبان عن الدواوين الحديثة .

الباب السادس

من الملاح التائه
إلى شرق وغرب



من الظواهر الغريبة في شعر علي محمود طه أن فيه مستويات روحية وفكرية متباينة يتناوب ظهورها ، فقد يغلب أحدها في قصائد معينة ، ثم يغلب آخر في قصائد أخرى . وتترقرق في هذا الشعر معانٍ متضاربة متعارضة تجعل الحكم العام القاطع غير ممكن . مثال ذلك أن القارىء الذي يقرأ من مجموعاته الشعرية أول ما يقرأ « أغنية الرياح الأربع » و « الشوق العائد » و « شرق وغرب » يخرج بانطباع عام مؤداه أن علي محمود طه مرح ضحوك يعيش بحواسه على العموم . ونحن نسمي نظرة هذا القارىء « انطباعاً » لأن الانطباع يعني الصورة العاجلة التي تأتي بها القراءة السريعة والنظرة العامة . ومن ثم فإنها تختلف عن « الرأي » الذي هو حصيلة التأمل والدراسة والمراجعة ، وهذا الانطباع الذي يخرج به القارىء لا يصدق في الواقع إلا على عدد معين من القصائد ، (وإليه استند الدكتور محمد مندور حين حكم بأن علي محمود طه شاعر أبيقوري ، وأنه بعيد عن الروحانية كل البعد) وأما حين يتحول القارىء إلى دارس ، فيطيل النظر ، ويلتمس الحكم العلمي الكامل مستقصياً الجزئيات ، فإنه لا بد أن يخلص إلى أن أعنف قصائد الشاعر الحسية لا تكاد تخلو من خلفية روحية ، أو فكرية . فإذا خلت تماماً ، لم تخلُ من أن يكون وراءها تعليل يبرر شذوذها الظاهر .

ومهما يكن من أمر الأسباب البعيدة الجذور ، والمبررات التي تضرب عميقاً في نفسية الشاعر ، فإن المنهج العلمي في الدراسة يقتضي أن نقرر أن في مجموعات علي محمود طه الأخيرة ، مسحة حسية ظاهرة خلت منها المجموعة الشعرية الأولى « الملاح التائه » . فلقد زخرت هذه باللفتات الروحية ، والمثل العليا ، وتقديس الجمال المجرد وطهارة الحس والنفس ، بينما أقبل الشاعر في مجموعاته التالية إقبالاً ملحوظاً على وصف المشاهد الحسية ، وابتعد — إلى درجة معينة — عن عوالمه الأفلاطونية الجمالية الأولى .

وقبل أن ندخل في دراسة أسباب هذه النقلة النفسية والشعرية نود أن نشخص مظاهر التطور من المجموعة الأولى « الملاح التائه » إلى المجموعة الأخيرة « شرق وغرب » وسندرجها في الفقرات المعنونة التالية ، راجين أن *يتذكر القارىء خلال ذلك أن هذه المظاهر عامة وليست مطلقة ، لأنها لا تنطبق* على الكل ، وإنما تبرز في غير قليل من القصائد بروزاً قد ينسي قراءها ما حولها من ملامح روحية أكيدة لا يصح أن يتخطاها ذهن الدارس . ذلك أن الروحانية هي الأصل في اتجاهات علي محمود طه ، مهما حاول أن يغرق شعره في الحسيات والماديات الغليظة . وتلك صفته الكبرى .

١ — من الحب إلى الغزل

في «الملاح التائه» عرفنا علي محمود طه عاشقاً والهاً،مغرقاً في حب متعطش ينضح حرارة وأصالة ، بحيث أبدع القصائد العاطفية المبتكرة ، والمعاني الخصبة الحية . ومن سياق تلك القصائد أدركنا أن الشاعر قد نظم قصائده بعد انصرام ذلك الحب وافتراق الحبيبين،ولذلك كان الشاعر كئيباً يقطر الدمع من كلماته :

عندما ظللني الـــوادي مســـاء   كان طيف في الدجى يجلس قربي

في يديه زهرة تقطر مــــاء   عرفت عيني بها أدمع قلبـــــي

ولكن هذه النبرة الدافئة المخلصة قد طويت مع مجموعته الشعرية « الملاح التائه » تقريباً ، وسرعان ما اختفى العاشق الكئيب الظمآن واختفت ضراعته الحارة وعواطفه المشتعلة وحل محله شاعر متفرج يقف في ميدان (سان ماركو) بالبندقية ينظر إلى الزحام ثم يقنع بصحبة عابري السبيل[1] ، وقد تتاح له رفيقة عابرة يقضي معها ساعات أو أياماً ثم ينساها في قصيدة ينظمها مثـل (الجندول) أو (تاييس الجديدة) أو (خمرة نهر الرين) . ومن هذه القصائد يبدو أن الشاعر معجب كل الإعجاب بمشاهد الحب العلني المتبذل مما يرى في ليالي المهرجانات في الغرب حيث يباح كل شيء .

وهكذا هبطت عواطف الشاعر من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج اللاهي الذي يبحث عن التسلية العابرة ومتعة النظر والنشوة الحسية . وكان طبيعياً ، مع هذه النقلة ، أن تتحول بؤرة عواطفه من الجانب العميق الذي يضع الحب على مستوى الحياة نفسها ، إلى الجانب الحسي السطحي . وإذا كانت العاطفة في « الملاح التائه » تغلب على القصائد ، فإن الغزل العابث والوصف هما اللذان يغلبان على القصائد العاطفية في المجموعات التالية ، وكأنما جيء بهما للتعويض عن شحنة المشاعر الضرورية للقصيدة . وهذا نموذج من شعر « المتفرج » المتغزل :

قلت والليل بأعقاب النهـــار   ألك الليلـــة في لحــن وجــام
ما على مغتربي أهــل ودار   إن أدارا ها هنا كأس مـــــدام

---

(1) يراجع كتاب علي محمود طه « أرواح شاردة » ص ٥٦ - ٦٧ وفيها يصف زيارته لمدينة البندقية .

آه هاتيها كخديك نقيــــــه
واسقينها أنت يا أندلسيــــه[1]

وتتجلى غلبة الحوار على هذا الشعر في قوله :

قالت اشرب قلت لبيك اشربي ملء كأسين فإنا ظامئــــــان
خمرة روميــــة أو بابليــــه
اسقنيها أنت يا أندلسيــــــه

هتفت بي ويداها في يــدي تدفع الكأس بإغراء وعجـب
أي قيثار شجـي غــــرد خلته ينطق عن أسرار قلبـي
قلت طفل مــن قديم الأبــد يمزج الألحان من خمر وحب
ملء كأس في يديه ذهبيــــه
فاسقينها أنت يا أندلسيــــه

إن العاطفة في هذا المشهد تقوم على الحوار العابر والوصف من نقطة خارج المنظر ، فليس هو حباً وإنما هو مشهد حسي يجتمع فيه مغتربان يلتقيان ساعة أو ساعات وهما يعلمان أنهما سيفترقان إلى غير رجعة فليس في القصيدة عاطفة وإنما فيها نشوة حسية عارضة .

ونحن حريون بأن نلاحظ أن الفرح في هذا الشعر الغزلي ليس عميقاً ، فهو لا يمتد ولا يشمل أعماق النفس فيضيئها ويمنحها الإيمان والتفاؤل وإنما هو رضى بالواقع ومرح سطحي عابر ، يشبه السكرة الحسية التي سرعان

(١) ديوان شرق وغرب ص ٥٥

ما يفيق منها المنتشي ، وأين هذا من ذلك الفرح الغامر الذي يستغرق كيان الشاعر كله ويهزه مما نجد في قصيدة مثل التالية من قصائد « الملاح التائه » وفيها يصف لحظة اللقاء وصفاً رائعاً :

حتى إذا هتفت بمقدمـك المـنى
وأصخت أسترعي انتباهـة حائـرِ
وسرى النسيم من الخمائـل والرُّبى
نشوان يعبق من سناك العاطـــــر
وترنم الـوادي بسلسـل مائـــه
وتلت حمائمه نشيـــد الصافـــر
وأطلت الأزهار مـــن ورقاتهـــا
حيرى تعجَّب للربيـــع الباكـــر
وجرى شعاع البدر حولك راقصـاً
طرباً على الموج النضير الزاهـــر
وتجلت الدنيـــا كأبهـج ما رأت
عين وصورهـــا خيـال الشاعـر
ومضت تكذبـني الظنـــون فأنثني
متسمعـــاً دقات قلبـــي الثائـــر
أقبلت بالبسمات تمـــلأ خاطـري
سحراً وأملأ من جمالك ناظـري [1]

---

(١) الملاح التائه ص ١٥٢ .

٢ — من الصومعة إلى الشرفة الحمراء

في هذا القسم من الفصل نتناول انتقال علي محمود طه من الروحانية والأخلاقية العالية التي تتجلى في مجموعته « الملاح التائه » إلى مظهر الانغماس في الأهواء والفتن الذي يلوح على بعض مجموعاته التالية .

أما الصومعة فنحن نرمز بها إلى الموقف المثالي الذي وقفه الشاعر من (الحسن) أو (الجمال) في « الملاح التائه » . فقد كانت له نظرة مثالية إلى الحب جعلته (يرتل) له (الآيات) كما يدل قوله :

يا كعبة لخيالاتي وصومعة
رتلت في ظلها للحسن آياتي
للحب أول أشعار هتفت بها
وللجمال بها أولى رسالاتي [1]

إن الحسن هنا يعبد وترتل له الآيات في صومعة أو كعبة ، وذلك لأنه كان — في هذه المرحلة من حياة شاعرنا — يرمز إلى الطهر والجمال والكمال ، وفي ظل هذا الرمز يكون ترتيل الآيات . فأين هذه النظرة من نظرة الشاعر إلى الحسن في المجموعة التالية ؟ وقد أقامه الشاعر عارياً وراء « شرفة حمراء » ، في مخدع تحيط به الريب ، ويشتعل بالوله الحسي :

فرديي الشرفة الحمراء دون المخدع الأسنى
وصوني الحسن من ثورة هذا العاشق المضنى

(١) الملاح التائه ص ١٢٢ .

مخافـة أن يظــن النـــا س في مخدعــك الظنــا
فكـــم أقلقـــتِ من ليل وكم مـــن قمر جنـــا [1]

ومن الصومعة نبعت المثل العليا التي كان « الملاح التائه » يؤمن بها ويتعذب بسببها كما نقرأ في مطولة « الله والشاعر » :

يا رب ما أشقيتني في الوجود إلا بقلبـي ليتـه لم يكـــن
في المثل الأعلى وحب الخلود حمّلته العبء الذي لم يهـــن

خلقتـه قلباً رقيـــق الشغاف يهيم بالنـــور ويهوى الجمـال
حلت له النجوى ولذّ الطواف بعالم الحسن ودنيا الخيال [2]

ولا ينبغي لنا أن نغفل عن الألفاظ « المثل الأعلى ، الخلود ، النور ، الجمال ، النجوى ، الطواف ، الحسن ، الخيال ». فهي كلها تشخص معالم الروحانية التي تقترن بمثالية علي محمود طه في هذه المرحلة . وقد كانت هذه الروحانية العالية سبب الخيبات في حياته لأنه كان يتوقع أن يكون الناس أرفع وأطهر مما هم عليه ، فكان إذا لمس واقعهم انفجر في شعر حزين ثائر يشتعل السخط فيه ، كما في هذه الأشطر التي يخاطب بها قلبه :

هم عالم في غيـــه يمضي مستغرقـاً في الحمـأة الدنيا
نزلوا قرارة هــذه الأرض وحللت أنت القمـة العليـا

عباد أوهـام وما عبـدوا إلا حقـير مـنى وغاياتِ

---

(1) ليالي الملاح التائه ص ١٢ .
(2) ليالي الملاح التائه ص ٩٢ .

ومناك ليس يحدهـا الأبـد   دنيـا وراء اللانهايـات [1]

وقد كان في هذه المرحلة بريء النفس طاهر الفكر بحيث يحس هذا في كل بيت من ديوانه ، لا بل إنّه كان ينفر من العبث إلى درجة أن مغنية دعته دعوة صريحة إلى اللهو فرفض معتذراً بهذا الاعتذار المرهف :

قلت : حسبي من الربيع شذاه   ولعيـنيَّ زهـرهُ اللماحُ
نحن طير الخيال والحسن روض   كلنا فيـه بلبل صدّاح [2]

ومضمون هذا الجواب أنه يكتفي بالشذى ويتعالى عن الوقوع في التجربة لأن نفسه الطاهرة المغرقة في حلم الجمال والشعر والحب الصافي تأبى أن تدنّس . وقد عبر عن هذا المعنى تعبيراً صريحاً في قصيدته « ميلاد شاعر » حين قال :

أدخلـوا الآن أيهـا المحسنونا
جنة كنتمـو بهـا توعدونـا
اجعلوها مـن البدائـع زونـا
واملأوهـا من الجمـال فنونـا
املأوهـا فنـاً وليس فتـونا
لا تثيروا بهـا الهوى والمجونا [3]

---

(1) الملاح التائه ص ٥٣ .
(2) المصدر السابق ص ٤٠ .
(3) المصدر السابق ص ١٩ .

وفيها يقرن رسالة الشاعر برسالة الأخلاقيّ، جاعلاً وظيفته أن يشيع الفن لا الفتون، محذراً من الهوى والمجون ، وهذا ينسجم مع ما سبق أن أشرنا إليه من طهارة نفسه في هذه المرحلة وتعاليه عن التبذل والمجون .

كل هذه النماذج التي اقتطفناها تمثل مرحلة الصومعة فلننظر الآن في نماذج تمثل مرحلة الشرفة الحمراء لنتبين فداحة النقلة . ففي قصيدة « حانة الشعراء » يرمز الشاعر بالحانة إلى عالم الشعر ، وهو رمز بعيد عن الروحانية ، لأن الحانة فيها ذات معنى حقيقي ، فهي إحدى الحانات المبتذلة المعاصرة . وفي هذه القصيدة يرسم للشعراء صورة غليظة متبذلة فيقول وهو يصفهم في الحانة :

والملهمات إلى جوانبهـــــم	يكثُرن مـــن غمـــز وإيمـــاء
يعجبن من فعـــل الشراب بهم	ويلذن من سأم بإغفـــــاء [1]

ألم يفقد عالم الشاعر جماله وإبهامه وترفعه وعمقه ؟ إنه موصوف هنا بكل ما هو عرضي لا تأثير له في الشعر والشاعرية فضلاً عما تنضح به الصورة من قبح وتبذل حيث نجد « شعراء » إلى جانبهم ملهمات — ويالهن ملهمات — يلذن من السأم بالاغفاء . أوليس هذا عالماً سطحياً مبتذلاً ؟

ويمضي علي محمود طه يصف « الشاعر » في هذه الحانة غير الشعرية :

غليونـــــه يستشرف الأفقـــا	ويكاد يحرق قبـــة الفــــلك
أمسى يبعـــثر حولـــه ورقا	فكأنه في وســـط معـــترك
فإذا أتـــــاه وحيه انطلقـــا	يجري اليراع بكفّ مرتبـــــك
ويقول شعـــراً كيفما اتفقـــا	يغري ذوات الشكل بالضحـــك

(١) ديوان زهر وخمر ص ١٦ .

ومهما يكن من أمر الجو والأوصاف في هذه القصيدة فإن الجانب الشعري فيها ضعيف ، والعاطفة باردة ، والنغم مصطنع ، واللغة متكلفة . والمرء لا يملك إلا أن يوازنها بقصيدة « غرفة الشاعر » في مرحلة « الصومعة » حيث يحف بالشاعر جو روحاني بديع الجمال يصله بأعماق قلب الحياة الكبرى ، وهي القصيدة التي نقرأ فيها أن (الشاعر) معنى معارض للمجون . وهذا عكس ما تنتهي إليه قصيدة حانة الشعراء التي تغص بالأهواء والإغراء .

وما كاد الشاعر ينتقل إلى مرحلة « الشرفة الحمراء » حتى تسلل الإحساس بمرور الزمن إلى قصائده ، بما صاحب ذلك من رغبة في الاستمتاع وانتهاب اللذة قبل ضياع الفرصة . وذلك معنى يرتبط ،كما بينّا في موضع آخر، بضعف عاطفة الحب واتجاه الشاعر نحو الحسّية . قال في قصيدته « حلم ليلة » :

فنوليـــني فليس في العمــــــــــر
سوى ليالي الغـــــرام والشعــــــر
إني رأيت النذيـــــر في الإثــــــر
تطلــــــق كفــــاه طائر الفجـــــر
فقربي الكأس واسكبـــي خمري (١)

٣ ــ من الدين إلى الوثنية

إلى جانب الحب الحقيقي والاتجاه الخلقي نجد في « الملاح التائه » شاعراً مؤمناً بالله والنبوّة والقيم الروحية المتمثلة في الدين ، ويحسبنا دليلاً على هذا قصيدته الكبرى « الله والشاعر » وفيها يخرج تحت الظلام والعواصف إلى

(١) ليالي الملاح التائه ص ٣٨ .

الأرض الفضاء ويقف هناك ضارعاً إلى الله شاكياً آلام البشر وأحزانهم ، مبتهلاً إليه أن يزيل حرج الشاعر من حب الجمال . وفي هذه القصيدة يجعل وظيفة الشاعر متصلة بالله فكأنه موفد من الخالق رحمة إلى البشرية :

ما الشاعر الفنّان في كونـــه   إلا يد الرحمـــة من ربّه [1]

وفي مكان آخر يصف الشاعر مخاطباً الخالق :

بعثتـــه طيراً خفـــوق الجناح   على جنان ذات ظـــل ومـــاء
أرسلتـــه فيها قبيـــل الصباح   وقلت غنِّ الأرض لحن السماء

فالشاعر مبعوث الله على الأرض يغنيها لحن السماء .

وهو يقول في قصيدة ثالثة :

أيها الشاعر اعتمـــد قيثـــارك   واعزف الآن منشداً أشعـــارك
واجعل الحب والجمال شعارك   وادعُ ربّاً دعا الوجود وبارك
فزها وازدهى بميلاد شاعر [2]

وفيها يقرن (الله) بأجمل ما يحب مثل الشعر والحب والجمال .

كل هذا كان في مرحلة « الصومعة » ، في « الملاح التائه » . وما كادت هذه المرحلة تنتهي حتى لاح وكأنّ الشاعر قد فقد تديّنه وإيمانه بالروحانية ،

---

(١) الملاح التائه ص ٩٣ .
(٢) الملاح التائه ص ٢١ .

فأصبح لا يضرع إلى الله وإنما يكاد يمسّ قدسيته بمثل الصورة الحسيّة الغليظة التي اختتم بها قصيدة « تابيس الجديدة »، حيث يخاطبه بقوله :

يا ربّ صنعُكَ كلّه فــتنٌ ... أين الفرار وكيف مطّرحي

. . . .

إني عبدتُك في جَنَى شفـــة ... ويد ووجه مشرق الوَضَـــح

ولو استطعت جعلت مسبحتي ... ثمر النهود وجلّ في السبح (١)

وسرعان ما بعد الشاعر – ولو ظاهرياً فقط – عن جوه الديني الغنيّ السابق وأصبح مفتوناً بالوثنيّة الإغريقية التي فرضتها عليه ثقافته الغربية، ولا عيب في ذلك إلا من حيث أنه جاء مصاحباً للجوّ الحسيّ والبعد عن عوالم الروح، وإلا من حيث أن الشاعر بالغ في الانغماس فيه إلى درجة أنه يقول :

رقص الجندول كالنجم الوضيّ ... فاشدُ يا ملاح بالصوت الشجيّ

وترنـــم بالنشيـــد الوثـــنيّ ... . (٢)

وكثرت في شعره اصطلاحات « الميثولوجيا اليونانية » كما في قوله :

لولا دخـــان التبـــغ خلتهمـو

أنصـــاف آلهـــة وأرباب

وفي هذه القصيدة « حانة الشعراء » يذكر باكوس إله الخمر وفينوس ربّة الجمال ويبدو مأخوذاً بكل ما هو غربيّ . ولعلّ خير صورة من هذا مسرحية (أرواح وأشباح) وقد رسم فيها حواراً بين إله إغريقي (هرميس

---

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩١ .

(٢) المصدر السابق ص ٩ .

رسول الآلهة) وشخصيات أوربية قديمة وشاعر لا جنسية له . وهي بكل ما فيها غير عربية الروح .

ولقد اتسعت هذه الروح الأوربية في مجموعات الشاعر بعد « الملاح التائه » وقلّ نصيب الجوّ العربي فكان يهدي قصائده إلى نساء من الغرب كما في (الجندول) و (خمرة نهر الرين) و(الموسيقية العمياء) و(إلى راقصة) و(صفحات من حب) و(أندلسية) و(راكبة الدراجة) و(على حاجز السفينة) و(فلسفة وخيال) و(في منزل فاغنر) وسواها . وأصبح يكثر من استعمال الأعلام الأوربية وكلمات مثل (زهرة الجورجين) و (هاواي) و (الأرفسيّ) . ومع أن هاواي جزيرة في المحيط الهادي إلا أن علي محمود طه أخذ الإعجاب بها عن الغربيين .

ومن صور طغيان الروح الغربية على شعره ديوانه (شرق وغرب) وقد قدم الشرق على الغرب في عنوانه وحسب . أما الديوان نفسه فإن القسم الأول منه مكرس للغرب جميعاً . وسبب ذلك أن قصائد الغرب أفضل من الناحية الفنية من قصائد الشرق ، وفيها العاطفة والفكر والفلسفة والفن . أما قصائد الشرق في النصف الثاني من الديوان فجلها قصائد مناسبات سياسية مكتوبة بلغة تغلب عليها النثرية ، وكأن الشرق لا يلهم العواطف الحارة ولا الحب ولا الفلسفة ولا الموسيقى ولا الجمال ، فكل ذلك وقف على الغرب دون الشرق.

٤ – عناوين الدواوين

صاحَبَ التطوّر من الصومعة إلى الشرفة الحمراء تساهلٌ وقع فيه الشاعر في مسألة اختيار عناوين مجموعاته الشعريّة الّتي تلت « الملاح التائه » . أما « الملاح التائه » فهو عنوان أصيل فيه ابتكار ظاهر وفيه الدلالة على اتجاهات

الشاعر وشعره على العموم ، فهو رائد الحقيقة يلتمسها في الكون كله ويخوض غمار الزمن بحثاً عنها ، فالملاح التائه هو الشاعر الذي يمخر عباب البحر طلباً للأسرار الممتنعة والعوالم المغيبة وراء الحجب . كما يشير هذا العنوان إلى حب الشاعر للطبيعة والخيال ، وضيقه بعالم المجتمع وتعقيد المدنية .

ولكن أهم ما في « الملاح التائه » من دلالة أنه يشير إلى ديوان ذي عقدة . ووجه ذلك أنه ما من ديوان ضعيف قط إلا كان عنوانه ضعيفاً مثله ، وإنما يتاح العنوان العظيم في حالة الديوان العظيم . لأن الديوان الذي يمتلك طابعاً عاماً يطبع أسلوبه وموضوعاته ، هو وحده الذي يكون له عنوان أصيل متفرّد . وأما الدواوين التي لا طابع لها ، وإنما تحتوي على متفرقات في قضايا شتى لشؤون لا رابط بينها كشعر المناسبات وقصائد الغزل التقليدي ، فإن عناوينها تبقى عامة تدل على تهرب الشاعر من صياغة عنوان جامع لها يمثلها كلها ويشخص عقدة الديوان . ومثال هذه التسميات التائهة تلك التي أطلقها جميل صدقي الزهاوي على دواوينه كالأوشال والثمالة فهي عناوين رمزية تشير إلى عمر الشاعر عند نظمه للدواوين ولا تدل على عقدة فنية فيها . ومن ذلك عنوان « هكذا أغني » للشاعر محمود حسن إسماعيل فليس فيه أكثر من إشارة إلى الشعر الذي اعتاض عنه الشاعر بكلمة الغناء .

وعلى مثل هذا كانت عناوين علي محمود طه التالية للملاح التائه . فماذا سمى أول ديوان صدر له بعده ؟ لقد سماه « ليالي الملاح التائه » وهو مجرد صدًى للديوان الأول ، وكأن الشاعر أدرك جمال العنوان الأول وأصالته فأراد أن يكرره على شكل ما في الديوان التالي . ومن ثم فإن « ليالي الملاح التائه » يُشعر بضعفه لأنه ليس إلا ترداداً لعنوان سابق عظيم . يضاف إلى ذلك أن لفظة (ليالي) تزيد العنوان ضعفاً لأنها تشير إلى تلك الليالي غير العميقة التي وصفها الشاعر في الجندول وقد عرفنا من قبل صفتها حيث كان الشاعر متفرجاً في الزحام لا في صميم التجربة ومركز الحركة ، وحيث غلب الغزل على

العاطفة الكبيرة التي تضيء الحياة ، وحيث نهضت الحواسّ في مكان الإدراك الروحاني والمتعة القلبية . والحق أن هذه « الليالي » لا ينبغي أن تكون ليالي « الملاح التائه » ذلك الباحث عن الأسرار والحقائق العليا في عالم المُثُل والجمال والخير .

وقد سمى مجموعته الثالثة « زهر وخمر » فلم يوح به إلى القراء غير الصورة الحسية المحدودة ، لأن الخمر تلقي ظلاً عاماً بما تدل عليه من السكر الحسي والغلظة والقبح ، وهذا الظل العامي ينتقص من المعنى الروحي الكامن في فكرة « الزهر » فيصبح هذا مصطنعاً بمجاورته للخمر . أما الزهر فلعله ، حين يتجرد من الطبيعة التي يولد فيها ويعيش ، من أكثر الأشياء صنعة وجموداً بسبب انعزاله عن الحياة الكبرى واكتسابه صفة الأشياء الميتة كما نلاحظ في الورد المرصوص في الأصص داخل غرف مفروشة فرشاً عامياً يخلو من الذوق والحياة . وإنما يحمل الزهر في الشعر بما يضاف إليه من أوصاف ترفعه إلى معانيه الحية وتضعه في غلاف من الشذى الروحي . وذلك ما لم يصنعه علي محمود طه في عنوانه المجمد « زهر وخمر » ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت الدكتور محمد مندور يستدل على أن هذا الديوان يمثل قمة « الأبيقورية » في حياة علي محمود طه .

على أن عنونة مجموعة ما بعنوان قصيدتين فيها ليس أمراً مقبولاً من الناحية الفنية ، لأن العنوان يوحي إلى الذهن أنه يلخص الفكرة العامة فيه دون أن ينسخ جانباً واحداً منه . ومن ثم فإن قارىء « زهر وخمر » قد يظن أن فكرة الزهر والخمر تشخص جو الديوان فلا تدل على أكثر من أن علي محمود طه شاعر يبحث عن اللذة الحسية التي تكمن في منظر الزهر (الطبيعة) خلال حفلات الشراب (اللهو) . وذلك — كما سبق أن ذكرنا — ليس صحيحاً لأن العنوان « زهر وخمر » مقتبس من القصيدتين « ميلاد زهرة » و « خمرة الشاعر » وكلاهما من الشعر الروحي لأن الزهرة الوليدة ترمز إلى الجمال

والطبيعة والحياة ، وخمرة الشاعر ترمز إلى روحانية الشعر وارتباطه بأعماق النفس الحساسة المدركة القادرة على السمو إلى الغيب والأسرار العالية .

وأما المجموعة الرابعة « الشوق العائد » فإن عنوانها مقتبس من قصيدة فيها بهذا العنوان ، لا تمثل الديوان كله ولا تشخص العرق العام فيه . وهذا - كما بيّنا - نقص في أي عنوان لديوان . فما من ديوان عظيم إلا ويلهم الشاعر اسماً يمثله ويوازيه في الروعة والأصالة .

التفسير النفسي لهذا التطور

ولا بد لهذه النقلة الكبيرة في حياة الشاعر من تفسير يعللها ويلقي عليها الضوء . وفي شعره لمحات خافتة ذات دلالة ، قد نستطيع اعتبارها مفاتيح يصح الارتكاز إليها في التفسير والدراسة ، وإنما يمنعنا عن ذلك ما نعرف من أن نصوص الشعر قد لا تدل دلالة علمية واضحة على حقائق الحياة ، لما في أسلوب الشعر من جنوح إلى الرمز والمبالغة والتلوين والخيال . ومن ثم فالناقد يحتاج إلى معرفة التفاصيل الوافية عن حياة الشاعر ونفسيته وآرائه قبل أن يثب إلى التفسيرات والتعليلات .

ومن الحق أن أقرّ هنا بأنني احتفظ بتعليل شخصي لهذه النقلة في حياة علي محمود طه ، أرتكز فيه إلى نصوص شعره وحدها ، على عادتي في هذه الدراسة وإنما أمتنع عن نشرها حرصاً على المنهج العلمي ، ولعل الأيام أن تكشف صحة نظريتي وتعطيني الأدلة عليها . ومهما يكن من أمر فلا بد لي الآن من أن أسكت عن الكلام المباح ، ريثما تتوافر الوثائق من حياة الشاعر وخطاباته ومما يعرف عنه أصدقاؤه .

مختارات من شعر
علي محمود طه

تتضمن هذه المختارات أكثر القصائد
التي درسناها في هذا الكتاب وقد رأينا
أن نلحقها به تسهيلاً على القارىء الذي
يدرس شعر الشاعر

نازك



الأجنحة المحترقة

« استقبل الشاعر بهذه القصيدة جثتي البطلين حجاج ودوس من سلاح الجو المصري يوم ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٣٣ وقد احترقت بهما طائرتهما في سماء فرنسا وهما في طريقهما إلى الوطن » .

أَدَنَا المــــزارُ وقرّتِ العينــانِ ؟
وَفَرَغْـتُمَا مــن لهفةٍ وَحَنَــانِ ؟

وَهَزَزْتُمــا بالشوقِ كفَّ مُسَلِّمٍ
وهَفَتْ إلى تقبيلـــه الشَّفتــانِ ؟

وحلا العناقُ على اللقــاء ، وأومأتْ
لكما الديــارُ ، فرفرفَ القلبــانِ ؟

وعلى الثغــورِ الباسماتِ بَشَائِرٌ
وعلى الوجوه المشرقـــاتِ أماني ؟

وعلى سماء النيلِ من سِمَةِ الضحى
وَضَحٌ ، ومن ثغريكمــا وَضَحانِ ؟

وعلى الضفاف الضاحكاتِ مزاهــرٌ

وعلى السفينِ الراقصــاتِ أغــاني ؟

يومٌ تَطلّعَتِ المُـنى لصباحِـــه

وتحدّثتْ عنـــهُ بكــلّ لســان !

وسَرَى التخيّـــلُ بالنفوسِ فهزّها

مَرَحُ الطّــروبِ ، وغبطةُ النشوانِ

والأفقُ مُـــربدّ الأديم ، وأنتما

فوقَ الريــاحِ الهـــوجِ منطلقانِ

تتخايلانِ على السحــابِ برفرَفٍ

بلـــواءِ مصرَ مُظلّـــلٍ مُزدانِ

تتطلعـــانِ إلى السّديمِ كأنمــا

تتخـــيرانِ لهـــا أعزّ مكـــانِ

وتُحدّثـــانِ النجمَ عـــن أوصافها

والنجـــمُ مأخـــوذٌ بما تَصِفَانِ

علّقتمـــا بالناظرَيْن خيالهَــا

شوقاً ، وأجفـــانُ المنون رواني

هي خطرةٌ ، أو نظرةٌ ، وَدَرَجتُمَا
في جـــوف عاصفةٍ من النـيرانِ

طاشَ الزّمامُ فلا السحابُ مُقـاربٌ
لكما ولا الجَبَلُ الأشـمَّ مُـداني

وهوى الجناحُ فلا الرياحُ خـــوافقٌ
فيه ، ولا الأرواحُ طـوعُ عِنـانِ

سَدّتْ طريقَكمـا الحُتـوفُ وأنتما
تتحــــرّقانِ هوًى إلى الأوطـــانِ

ومشى الرّدى بكمـا وتحتَ جناحِهِ
جسمانِ بل قلبـــانِ محترِقـانِ !!

• • •

يا ملهمــــيَّ الشعرَ ، هذا موقـفٌ
الشعرُ فيــــه فوقَ كلِّ بَيَــــانِ

لَوَددْتُ لو أنّــي عرضتُ بناتِـه
في المهرجــــانِ نوائـرَ الريحـانِ

وعقدتُ من شعري ومن ريحانِهـــا
إكليــــلَ غارٍ أو نظيـمَ جُـمُانِ

أنا من يُغَنّي بالمصارع في العُلى
وَيَشيدُ بالآلام والأحزانِ

ماذا وراءَ الدمع من أمنيةٍ
أوْ ما وراءَ النوح من نُشدان ؟

أصبحتُ ذا القلبِ الحديدِ ، وإن أكُنْ
في الناس ذاكَ الشاعرَ الإنساني

ووهبتُ قلبي للخطار ، فللهوى
شطرٌ ، وللعلياء شطرٌ ثاني

وعشقتُ موتَ الخالدينَ ، وعفتُ من
عمري حقارةَ كلّ يومٍ فاني

لولا الضحايا الباذلونَ دماءَهم
طوَتِ الوجودَ غيابةُ النسيان

هذا الدمُ الغالي الذي أرخصتُم
هوَ في بناء المجد أوّلُ باني

تبنونَ للوطن الحياةَ وهكذا
تبني الحياةَ مصارعُ الشجعان !

• • •

مثّلتمـــا في الموت وحــدةَ أمةٍ

ذاقتْ من التفريق كــلَّ هــــوانِ

مسحَ الهلالُ دمَ الصليب وضمّدتْ

جُرْحَ الأهلّــةِ راحــةُ الصّلبــان

إن كانَ في ساح الردى لِكِليْكُما

مثَلٌ ، ففي ساح الفدا مثَــلان !

• • •

عـــذراً « فرنسا » إن جزعت فإنهُ

قدَرٌ ، وما لكِ بالقضاء يـــدان

هزّتكِ بالرّوعــات قبلَ مُصابنـــا

أمــمٌ ملَكْنَ أعنّـــةَ الطـيران

واسيتِ مصرَ فما هــوى نجمٌ لهـــا

إلاّ ومنـــكِ عليهِ صدرٌ حـاني

حيِّ سمــاءَ الفرقديــنِ وقدِّسـي

من تُربِــكِ الغــالي أعــزَّ مكــانِ

فهنا دمٌ روّى ثـــراكِ ، وههنــا

قلبـــانِ تحتَ الصّخْــرِ يختلجانِ

يا أمــــةَ الشهداء أنتِ بثُكلهـــمْ
أدرى ، وبالأحــزانِ والأشجـانِ

الغارُ أحقرُ أن يكلّـــلَ هامَهـمْ
ورؤوسهُمْ أغـــلى من التيجـانِ

لِغَـــدٍ صبرنا للزّمانِ ، وفي غدٍ
نعفـــو ونغفر للزمــانِ الجانـي

ونمدّ للأيـــامِ كفاً مُصافــحٍ
يَجزي المسيءَ إليـــهِ بالإحسانِ

ونُدِلّ فوقَ النيّـــراتِ بموكبٍ
فيه الحِجَـى والبأسُ يلتقيــــانِ

ونهزّ أجنحـــةَ الحيــاةِ ونَعتَلي
بخفــافهنّ مناكـــبَ العقبـانِ

وننصّ رايـــةَ مصرَ ، أنّى تشتهي
مصرٌ ، ويرضاهُ لهــا الهرمـــان

أقْبِلْ سلاحَ الجــوّ ، إنّ عيونَنَــا
للِقـــاكَ لمْ يغمضْ لها جفنـان

أقبِلْ سلاحَ الجـــوّ ، إنّ قلوبَنَا
كادتْ تطـــيرُ إليكَ بالخفقـــانِ

رفرفْ على البلـــد الأمين وحيّه
وانزلْ إلى الوادي ، وطِرْ بأمـــان

كنْ للســـلام وقاءَه ، ولواءَه ،
وشعاعَه الهـــادي على الأزمـــان

وإذا دعتـــكَ الحادثاتُ فلبّهـــا
بحميّـــــة المستقتـــل المتفـــاني

• • •

ليضنَّ بالأعمـــار كلّ معاجـــزٍ
وليخْشَ حربَ الدهـــر كلّ جبـانِ

ليثُرْ على القضبـان كلّ معذَّبٍ
وليحطم الأصفـــادَ كلّ معـاني

هذا الزمانُ الحرّ ما لشعوبـــه
صبرٌ على الأصفـــاد والقضبـان

لكمُ الغدُ المرجوّ فتيـــانَ الحمى
واليومَ يومُكُمُ العظيمُ الشـــان

لا تثنينكُــــمُ المنايـــا ، إنهـا
سرّ البقــاء وسنّــةُ العمـــرانِ

كونوا من الفادينَ إن عزّ الفــــدا
كم في الفداء من الخلود معـــاني

ولئنْ حُرمـتمْ من متاع شبابِكُمْ
إنّ النعـــيمَ ينـالُ بالحرمــــان

ليَكُنْ لكمْ في كلّ أفقٍ طائـــرٌ
ليكُنْ لكمْ في كلّ أرضٍ بـــاني

وليستخفّ البحرَ مــن أسطولِكُــمْ
علـــمٌ كَنَجْمِ المدلج الحيـران

سيروا بِهَدْيِ الأحمريــن ومهّدوا
بهمـــا سبيلَ المجـد والسلطـان

لم تبصرِ الأمـــمُ الحيــاةَ على سنىً
كالنار في شَفَقِ الدمـاء القانـي !

أغنية الجندول
في كرنفال ڤينيسيا

تغريدة الموسيقار الاستاذ محمد عبد الوهاب

أينَ منْ عينيَّ هاتيكَ المجالي
يا عروسَ البحر ، يا حُلْمَ الخيالِ

أينَ عُشّاقُك سُمّارُ الليالي
أين من واديك ، يا مهدَ الجمال

موكبُ الغيد وعيدُ الكرنفال
وسُرَى الجُندول في عرْض القنال

بين كأسٍ يتشهّى الكرمُ خمرَهْ
وحبيبٍ يتمنّى الكأسُ ثغرَهْ
إلتقتْ عيني به أوّلَ مرّهْ
فعرفتُ الحبَّ من أوّل نظرهْ

أين منْ عينيّ هاتيكَ المجـــــالي

يا عروسَ البحر ، يا حُلْمَ الخيـــالِ

مرّ بي مُستضحكاً في قُرْب سَاقي

يَمْزُجُ الراحَ بأقـداحِ رقـــاقِ

قد قَصَدْناهُ على غَيْـــر اتفـاقِ

فنظرنا ، وابتسمنـــــا للتّـــلاقي

وهو يَستهدي عـــلى المَفرقِ زهـــرَهْ

ويُســوّي بيَـــدِ الفِتْنَـــةِ شَعْرَهْ

حينَ مسّتْ شَفَتَيـــي أوّلُ قطـــرَهْ

خِلْتُهُ ذوّبَ في كأسيَ عِطـــرَهْ !

أينَ منْ عينيّ هاتيـــكَ المجالي

يا عروس البحرِ ، يا حُلْمَ الخيـــالِ

ذَهبـــيّ الشَّعــرِ ، شَرقيّ السِّماتِ

مَرِحُ الأعطـــافِ ، حلوُ اللّفتاتِ

كُلّما قلتُ لهُ : خُذْ. قالَ :هاتِ

يا حبيبَ الروحِ ، يا أنسَ الحيـــاةِ

أنا مَنْ ضيّعَ في الأوهام عُمْـــرَهْ

نَسي التاريخَ أوْ أنســـيَ ذِكْــرَهْ

غيرَ يومٍ لم يَعُــدْ يَذْكُرُ غـــيرَهْ

يومَ أنْ قابلتَـــهُ أوّلَ مَـــرّهْ

أينَ منْ عينَيّ هاتيــكَ المجـــالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حُلْمَ الخيـــالِ

قالَ : من أينَ ؟ وأصغى ، ورَنَــا

قلتُ : من مصرَ ، غريبٌ ههُنَـــا

قالَ : إنْ كنــتَ غريبـــاً فأنا

لم تكــنْ فينيسيـا لي مَوْطنـــا

أينَ منّـي الآنَ أحـلامُ البُحَيْرَهْ

وسمــاءٌ كَسَـتِ الشّطآنَ نَضْرَهْ

منزلي منهـــا على قمّةِ صَخْـرَهْ

ذاتِ عـــينٍ من معينِ الماءِ ثـرّهْ

أينَ من عينيَّ هاتيــكَ المجـالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حُلْمَ الخيـالِ

قلتُ ، والنشوةُ تسري في لســاني :

هاجتِ الذكرى ، فأينَ الهَرَمــــان ؟

أين وادي السّحرِ صدّاحَ المغــاني ؟

أينَ ماءُ النيل ؟ أين الضفّتــــان ؟

آهِ ،لَوْ كنتَ معي نختــالُ عَبْــرَهْ

بشراعٍ تَسبحُ الأنجــمُ إثْــرَهْ

حيث يَروي الموجُ في أرخمِ نَبْرَهْ

حُلْمَ ليلٍ من ليــالي كليوبــترَهْ

أينَ منْ عينيَّ هاتيــكَ المجــالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حُلْمَ الخيــالِ

أيهـــا الملاّحُ ، قِفْ بينَ الجسورِ

فتنـــة الدنيـــا ، وأحلام الدهورِ

صفّقَ المـــوجُ لولدانٍ وحورِ

يُغرقونَ الليـــلَ في ينبوعِ نورِ

ما ترى الأغيَدَ وضّـــاء الأسِرّهْ ؟

دقَّ بالسّاقِ وقد أسلَمَ صَـدْرَهْ

لمُحبّ لفّ بالساعِـــدِ خَصْرَهْ ؟

ليتَ هذا الليلَ لا يُطلِعُ فجـرَهْ !

أينَ منْ عينَيَّ هاتيكَ المجـالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حُلْمَ الخيـالِ

رَقَصَ الجُندولُ كالنّجْمِ الوضيْ

فاشْدُ ، يا ملاّحُ ، بالصوت الشجيّْ

وترَنّــــمْ بالنشيـــدِ الوثـــنيّ

هذهِ الليلةُ حُلْــــمُ العمَقــــريْ

شاعت الفرحـــةُ فيهـــا والمَسرّهْ

وجَلا الحُبّ على العُشّـــاق سِرّهْ

بِمِنْــةٍ مِلْ بي، على الماء ، وبَسْرَهْ

إنّ للجندول تحتَ الليــــل سِحْرَهْ

أيــنَ ، يا فينيسيــا ، تلك المجالي ؟

أينَ عشاقُكِ سُمّـــــارُ الليـــالي ؟

أينَ من عيــنيّ أطيــافُ الجمــال ؟

موْكب الغيد وعيد الكرنفـــــال ؟

يا عروس البحر ، يا حُلْمَ الخيال ! !

أغنية ريفية

إذا داعبَ الماء ظلَّ الشَّجَرْ ... وغازلت السُّحْبُ ضوءَ القمرْ

وردّدت الطيـر أنفاسَهـا ... خوافقَ بين النَّدَى والزَّهَرْ

وناحتْ مُطوقـةٌ بالهوى ... تناجي الهديلَ وتشكو القَدَرْ

ومرَّ على النهر ثَغْر النسيم ... يُقَبّل كلَّ شراعٍ عَبَرْ

وأطلعت الأرض مِنْ ليلِها ... مفاتنَ مُختلفاتِ الصُّوَرْ

هنالكَ صفصافةٌ في الدّجى ... كأنّ الظلامَ بها ما شَعَرْ

أخذت مكانيَ في ظلها ... شريدَ الفؤاد كئيبَ النَّظَرْ

أمرّ بعينيّ خلالَ السماء ... وأطرق مستغرقاً في الفِكَرْ

أطالع وجهكِ تحتَ النخيلِ ... وأسمعُ صوتَكِ عندَ النَّهَرْ

إلى أنْ يَمَلَّ الدّجَى وحشتي ... وتشكو الكآبةُ مني الضَّجَرْ

وتعجبُ من حيرتي الكائناتُ ... وتُشْفِقُ مني نجومُ السَّحَرْ

فأمضي لأرجعَ مُستشرفاً ... لقاءكِ في الموعدِ المُنْتَظَرْ !!

إلى الطبيعة المصرية
خواطر حزينة

لِمَ أنتِ ، أيتُها الطبيعةُ ، كالحزينةِ في بلادي ؟
لولا أغاريدٌ ترسَّلُ بينَ شاديةٍ وشادي
وخيالُ ثورٍ حولَ ساقيةٍ يُراوحُ أو يُغادي
وقطيعُ ضأنٍ في المروجِ الخضرِ يُضربُ بالهوادي
لحسبتُ أنكِ جنّةٌ مهجورةٌ من عهد عادِ
هجروكِ ، لا كنتِ العقيمَ ولستِ مُنْجِبةَ القتادِ
عجباً وماؤكِ دافقٌ ونجومُ أرضكِ في اتّقادِ
حُسْنٌ يروعُ طرازُهُ ويُملّ في نَسَقٍ مُعادِ
أرنو إليهِ ولا أحِسّ بفرحةٍ لكِ في فؤادي
حسناءَ ، ساذجةَ الملامحِ ، في إطارٍ من سوادِ

دِمَنٌ يُقالُ لهـــا قُرًى غرقى أباطـــحَ أو وهـــادِ
الطـــينُ فيها واليراعُ أساسُ رُكـــــنٍ أو عمـــادِ
يأوي لهـا قومٌ يقـــالُ لهم جبابــرة الجـــلادِ
وهمـــو ضعـــافٌ أوثروا بشقائهـــم بينَ العبـــادِ
ألمكـــثرون الزادَ لم يتمتعـــوا بوفـــير زادِ
لهمو الغراسُ وَرَعْيُهُ ، ولغيرهم ثمـرُ الحَصَـــادِ
لو كنتِ في الغربِ الصّناعِ لكنتِ قبلـةَ كل هـــادي
وافتنَّ فيـــكِ الفنُّ بالروحِ المُحـــرِّكِ للجمادِ
وتفجّرَ المَـــرحُ الحبيسُ بكلّ ناحيـــةٍ ووادي
ولقلتُ أبتدرُ الشّـــداةَ غـــداةَ فجرٍ أو تنـــادي
هذي الروائعُ فيكِ لم تُخْلَـــق لغـــيركِ ، يا بلادي !

التمثـال

قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول

الانسان صانع الأمل ، ينحت تمثاله من قلبه وروحه ، ولا يزال عاكفاً عليه يبدع في تصويره وصقله متخيلاً فيه الحياة ومرحها وجمالها ، ولكن الزمن يمضي ولا يزال تمثاله طيناً جامداً وحجراً أصم ، حتى تخمد وقدة الشباب في دم الصانع الطامح وتشمره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفاً بتمثاله ، ولكن التمثال لا يتحرك ، ولكن الحلم الجميل لايتحقق ، وهكذا تجتاح الليالي ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوي حطاماً ، وهنا يصرخ اليأس الانساني ويمضي القدر في عمله .

أقبلَ الليــــلُ ، واتّخذتُ طريقي
لكَ ، والنجـــمُ مؤْنِسي ، ورفيقي

وتوارى النهـــارُ خلْـــفَ ستارٍ
شفقـــيّ ، من الغمـــام ، رقيقِ

مدّ طـــيرُ المساءِ فيهِ جنـــاحاً
كشراعٍ في لُجــةٍ من عقيـــقِ

هو مثلي ، حيرانُ ، يضرب في الليـ
ـلِ ، ويجتـــازُ ، كلّ وادٍ سحيقِ

عادَ من رحلـــةِ الحياة كما عُـدْ
تُ ، وكلٌّ لِوكْـرِهِ في طريقِ !!

أيّهـــذا التمثـــالُ هأنذا جئـ
ـتُ لألقـــاكَ في السكون العميقِ

حاملاً من غرائبِ البرّ ، والبحـ
ـرِ ، ومن كلّ مُحدَثٍ وعـريقِ

ذاكَ صيـــدي الذي أعودُ به ليـ
ـلاً ، وأمضي إليه عنـدَ الشروقِ

جئتُ أُلقِـي به عـــلى قدميكَ الآ
نَ في لهفـــةِ الغريبِ المشُـــوقِ

عاقـــداً منهُ حولَ رأسِكَ تاجـاً
ووشاحـــاً لقدّكَ المشـــوقِ !

• • •

صورةٌ أنتَ مـــن بدائـــعَ شتّى
ومثـــالٌ من كلّ فـنّ رشيـقِ

بيـــدي هذه جبلّتُكَ ، من قلبـ

ـي ، ومن رونقِ الشّبابِ الأنيـقِ

كلما شمتُ بارقــاً مـن جمـالِ

طِرتُ في إثــرهِ أشقّ طريقــي

شهِدَ النجمُ ، كم أخذتُ من الرّوْعـ

ـةِ عنهُ ، ومن صفــاءِ البريـقِ

شهِدَ الطــيرُ ، كم سكبتُ أغانيـ

ـهِ على مسمعيكَ سكبَ الرّحيـقِ

شهِدَ الكرمَ ، كم عصرت جنّـاه

وملأت الكــؤوسَ مــن إبريقي

شهِدَ البرّ ، ما تركتُ مــن الغـ

ـارِ على مِعْطَفِ الربيعِ الوريـقِ

شهِدَ البحرُ ، لم أدَعْ فيهِ مـن دُرّ

جديـــرٍ بمفرقيـــكَ ، خليقِ

ولقــد حيّرَ الطبيعــةَ إسرا

ئي لها كلّ ليلــةٍ وطروقــي

واقتحامي الضّحى عليها كَـرَاعٍ
أسيـويّ ، أو صائـدٍ إفريقـي

أو إلـهٍ مُجنّـحٍ يـتراءى
في أساطـيرِ شاعـرٍ إغريقـي

قلتُ : لا تعجبي ، فما أنـا إلاّ
شبَـحٌ لجّ في الخفـاء الوثيـقِ

أنا ، يا أمّ ، صانع الأمل الضـا
حك في صورة الغـد المرمـوق

صُغْتُـهُ صَوْغَ خالقٍ يعشَـقُ الـ
ـفنّ ويسمـو لكلّ معنىً دقيق

وتنظّـرتُهُ حيـاةً ، فأعيـ
ـاني دبيبُ الحيـاة في مخلوقي ! !

كلّ يومٍ أقولُ : في الغد ، لكـنْ
لستُ ألقاهُ في غـدٍ بالمفيـق

ضاعَ عُمري ، وما بلغتُ طـريقي
وشكا القلبُ من عـذابٍ وضيـق

• • •

معبدي ! معبدي ! دجا الليـــلُ إلاّ

رعشةَ الضوءِ في السراجِ الخفـــوقِ

زأرتْ حولكَ العـــواصفُ لمـا

قهقـــهَ الرّعْدُ لالتمـــاعِ البـروقِ

لطمتْ في الدّجى نوافذَكَ الصّـــمِّ

ودقّـــتْ بكلِّ سَيْلٍ دفـوقِ

يا لتمثـــاليَ الجميـــلِ ، احتواهُ

ساربُ المـــاءِ كالشهيـدِ الغريقِ

لم أعُدْ ذلكَ القـــويّ ، فاحميـ

ـهِ منَ الويلِ والبـلاءِ المحيـقِ

ليلتي ! ليلتي ! جَنَيْـــتِ منَ الآ

ثامِ حتى حملـتِ ما لم تطيقـــي

فاطربي واشربي صُبابـــةَ كأسٍ

خمرُها سال من صميـــمِ عروقي !

• • •

مـــرّ نورُ الضحى عـــلى آدميّ

مُطرقٍ في اختـــلاجهِ المصعـوقِ

في يديه حُطامـــةُ الأمل الــذا

هبِ في مَيْعَــةِ الصِّبا الموموقِ

واجماً أطبـــقَ الأسى شفتيـــه

غيرَ صوتٍ عـــبرَ الحيـــاةِ طليقِ

صاحَ بالشمسِ : لا يرُعكِ عذابي

فاسكبي النـــارَ في دمي ، وأريقـي

ناركِ المشتهــاةُ أندى عـلى القلـ

ـبِ وأحنى من الفــؤاد الشفيـقِ

فخذي الجسمَ حفنـــةً من رمادٍ

وخذي الروحَ شُعْلَةً مـــن حريقِ

جُنَّ قلبـي فما يرى دَمَـــهُ القـ

ـاني على خنجرِ القضـــاءِ الرقيقِ !

الله والشاعر

سموتَ مستقبلاً وجهك الكريم فقالت لي الطبيعة :
سر في طريقك ، ما أنبه شأنك ، انه رآك ..
لامرتين

● لا تفزعي ، يا أرضُ ، لا تَفْرَقي
من شبحٍ تحتَ الدّجى عابرِ
ما هو إلاّ آدميّ شقي
سمتْوُهُ بين الناسِ بالشاعرِ

● حنانَكِ الآن ، فلا تُنكري
سبيلَهُ في ليلكِ العابسِ
ولا تُضلّيه ، ولا تنفري
مِنْ ذلكَ المستصرخِ البائسِ

● مُدّي لعينيهِ الرّحابَ الفِساحْ
ورقرقي الأضواءَ في جفنهِ
وأمسكي ، يا أرضُ ، عصْفَ الرياحْ
والرّاعدَ المُنصبَّ في أذنهِ

● أتسمعينَ الآن في صوتــهِ
تَهَدُّجَ الأنّـــاتِ من قلبهِ ؟
وتقرأينَ الآنَ في صمتِــــهِ
تَمَرُّدَ الـــرّوحِ على ربِّهِ ؟

● في وقفة الدّاهلِ ألقى عصـــاهْ
مُولّـــيَ الجبهـــةِ شطرَ الفضـــاءْ
كأنّمـــا يَرقَى الدّجى ناظـــراهْ
ليستَشِفّـــا ما وراءَ السمـــاءْ

● يَسقُطُ ضوءُ البَـــرْقِ في لمحهِ
على جبـــينٍ باردٍ شـــاحبِ
ويستثيرُ البـــردُ في لفحـــهِ
ناراً تَلَظّـــى من فـــمٍ ناضبِ

● أنتِ لهُ ، يا أرضُ ، أمٌّ رؤومْ
فأشهدي الكـــونَ على شِقْوَتِهْ
وردّدي شكـــواهُ بينَ النجـــومْ
فهوَ ابنُـــكِ الإنسانُ في حَيْرَتِهْ

● ما هوَ إلاّ صوتُكِ المُرْسَلُ
وروحُكِ المستعبَــدُ المُرْهَقُ
قد آدهُ الدهـــرُ بما يَحمِلُ
فجاء عنْ آلامـــه يَنْطِقُ

● طغَى الأسى الدّاوي على صوتــهِ
يا للصدّى من قلبـــه النّاطـــقِ
مضى يبثّ الدهــــرَ في خَفْتــهِ
شكايــةَ الخَلْقِ إلى الخــــالقِ

● لا تعَذُبْني ، يا ربُّ، في محنــتي
ما أنــا إلاّ آدمــيّ شقــــــــي
طرَدْتَــني بالأمسِ مــن جنــتي
فاغفرْ لهــذا الغاضــبِ المحنَــقِ

● حنانكَ اللهــمّ ، لا تغضــبِ
أنتَ الجميلُ الصفحِ ، جمّ الحنــانْ
ما كنتُ في شكــوايَ بالمذنــبِ
ومنكَ ، يا ربُّ ، أخــذتُ الأمــانْ

● ما أنا بالزاري ولا الحاقـد
لكنني الشّاكي شقـاءَ البشَرْ
أفنيتُ عمري في الأسى الخالد
فجئتُ أستوحيك لُطْفَ القدَرْ

● تمرَّدتْ روحي عـلى هيكـلي
وهيكـلُ الجسمِ كما تعلـمُ
ذاكَ الضعيفُ الرأيِ لم يفعـلِ
إلاّ بما يوحـي إليـه الـدمُ

● يَعرُقُ حدُّ السّيْفِ من لحمه
ويحطـمُ الصّفـوانُ بنيـانَهُ
وينخـرُ الجرثـومُ في عظمـه
ومنـهُ يُنمـي القـبرُ ديدانَـهُ

● ما هوَ إلاّ كومـةٌ مـن هبـاءْ
تمحقُهُ اللمسةُ مـن غَضْبتِكْ
فكيفَ يثني الروحَ عما تَشـاءْ ؟
وكيف يقوى ، وَهْيَ من قدرتكْ ؟

• روحكَ في روحي تبثّ الحياهْ
نزلتُ دنيايَ علـى فـجرهـا
فإن جفاهـا ذات يومٍ سناهْ
لاذت بليلِ الموتِ في قبرهـا

• وَمِثلما قـدّرتَ صوَّرتَها
فروحُكَ الصوتُ وروحي الصّدَى
طبيعـةٌ في الخلْق ركّبتها
وما أرى لي في بِناها يَـدًا !

• لكنّما روحُـكَ من جوهرٍ
صافٍ ، وروحي ما صفت جوهرا
أوْ لاَ ؟ فما للخير لم يُثمـرِ
فيها ؟ وما للشرّ قد أثمـرا ؟!

• تقولُ روحي إنّهـا مُلهَمـهْ
فهـيَ لما قدّرتَهُ مُتْبِعَـهْ
مقودةٌ ، في سيرها ، مُرغَمَـهْ
وإن تراءَت حُـرّةً طيِّعَـهْ

● قيّدتَها بالجسم في عالَـــــمِ
تَضجّ بالشهوة فيهِ الجســــومْ
كلاهما في حبّــــهِ الآثـــــمِ
لَـم يصْحُ من سُكراهُ وهو الملومْ

● تُبْدي به الأجسام سحرَ الحياه
في مَعْرضٍ يجلو غريبَ الفنونْ
نواعسَ الأجفانِ حُوّ (١) الشفاهْ
شديدةَ الإغراءِ شتّى الفتــونْ!

● ولم أكُنْ أولَ مُغْرًى بمــا
أغْرَتْ به حـــواءَ أو آدمــا
إرثٌ تمشّى في دمـي منهمـا
مـــيراثهُ ينتظمُ العالمــــا

● فأنتَ قدّرتَ عليّ الشقـــاءْ
من حيثُ قدّرتَ عليّ النعيمْ
وما أرى !! هل في غدٍ لي ثواءْ
بالخُلدِ ؟ أمْ مثوايَ نارُ الجحيمْ ؟

---

(١) الحوة : سواد إلى الخضرة أو حمرة إلى السواد .

● ما أثِمتُ روحي ، ولا أجرَمَتْ
لا طغى جسمي ، ولا استهتَرا
عناصرُ الروحِ بما ألهمَتْ
أوحتْ إلى الجسمِ ، فما قصَّرا

● كلاهما لم يَعْدُ تصويرَهُ
ما كانَ إلاّ مثلما كُوِّنا
كم حاولا بالأمسِ تغييرَهُ
فاستكبرَ الطبعُ ، وما أذعنا

● أمنذري أنت بيومِ الحسابْ؟
ولائمي أنتَ على ما جرى ؟
رُحماك ! ما يرضيكَ هذا العذابْ
لطيّعٍ لم يَعصِ ما قُدِّرا

● ما كنتُ إلاّ مثلما رُكِّبَتْ
غرائزي ، ما شئتَ لا ما أشاءْ
فلتجزِها اليومَ بما قدّمتْ
وإنْ تكنْ مما جنتْهُ بَراءْ!

● وفيمَ تُجزى ، وهي لم تأثم ِ ؟
ألستَ أنتَ الصائغَ الطابعــا ؟
ألمْ تَسِمْهــا قبلُ بالمِيسَم ِ ؟
ألمْ تُصغْ قالبَهَــا الرائعا ؟؟

● ألم تصُغْها عنصراً عنصــرا ؟
مِنْ أينَ ؟ ما علمي ؟ وأنتَ العليمْ
جَبَلْتها يــومَ جبلتَ الــثرى
مِنْ عالم ِ الذرّ[1] ودنيا السّديمْ

● الخيرُ والشرّ بهــا توأمــان
والحبّ والشهوةُ في طبعهــا
حـــوّاءُ والشيطانُ لا يبرحانْ
يُساقطان السّحــرَ في سمعِها

● تَشكّكتْ نفسي بما تنتهـــي
إليه دنياهــا وماذا يكـــونْ
مضتْ فمــا آبــتْ بمــا تشتهي
من حَيْرَةِ الفكرِ وهجس ِ الظنونْ

---

(١) الذر : الهباء المنتشر في الهواء .

● رأتْ أسارى في قيودٍ ثقـــالْ
بين يدَيْ ذي مِـــرَّةٍ يسمونْ
يسوقُهُـــمْ في فلَوَاتِ الليـالْ
في بطش جبَّارينَ لا يرحمـــونْ

● إنْ ضجَّ في الأغلالِ منهمْ طليحْ
أخرسهُ السوطُ الذي يُرهـَــفُ
وإنْ هوى للأرضِ منهمْ جريحْ
أنهضهُ في قيـــدهِ يَرْسُفُ

● يا ويحهم ! ما عرفوا مَوْئِــلا
من قسوةِ الدهرِ وَجَوْرِ القضاءْ
يا أرضُ ، ما كنتِ لنا منـــزلا
ما أنتِ إلا مَوْبِقٌ (١) الأبرياءْ

● أفي سبيل العَيْشِ هذا الصراعْ
أم في سبيل الخلدِ والآخـرهْ ؟
وهـؤلاءِ البائســـونَ الجياعْ
تطحنُهُمْ تلكَ الرَّحى الدائرهْ ؟؟

---

(١) الموبق : المهلك .

● ما ذنبُ هذا العالَــم ِ الثّائــرِ؟
إنْ حاولَ الإفلاتَ من آســرِهْ؟
ما كانَ في ميــلادهِ الغابــــرِ
أسعدَ حالاً منــهُ في حاضرِهْ

● ما كانَ لوْلم تَنـْــزُ آلامُــهُ
بالماجــنِ الرّوحِ ولا الهائــمِ
ولو جرَتْ بالصفـــو أيامُــهُ
ما كانَ بالزّاري ولا الناقــمِ

● رأى بعينيـــهِ المصيرَ الرهيبْ
وكيفَ غالَ الناسَ من قبْلــهِ
وكــلُّ يــومٍ للمنايــا عصيبْ
يسوقُهمْ للمـــوتِ من حولهِ

● فحقّرَ الدّنيـــا وأزرى بهـــا
وقالَ : مالي أنكرُ الواقِعــا ؟
فلْتَسْعَــدِ النفــسُ بأنخابهــا
من قبْلِ أن تلقى الغدَ الرائعَا

● أيصبحُ الإنسان هــذا الرمـيم؟
والجيفــةَ الملقــاةَ نهبَ التراب ؟
أيستحيلُ الكونُ هذا الهشــيمْ
والظلمةَ الجاثمَ فيها الخراب ؟

● المنْ ، إذن، تبدعُ تلكَ العقولْ ؟
أفي الرّدى تُدْرِكُ ما فاتَهـــا ؟؟
أم في غدٍ تثْويَ بتلكَ الطلولْ
ويسحقُ الدهرُ يَواقيتَهـــــا ؟؟

● وا أسَفَا للعَالـــمِ البائــدِ
ليسَ لَه ممــا يرَى مهــــربُ
على رنــينِ المنجَــلِ الحاصدِ
مضى يُغَنّي ... وهوَ لا يطربُ

● فدَعهُ ينسى بعضَ مـــا حُمّلا
من نَكَدِ الدّنيا وضَنْكَ الحياهْ
وأوْلِهِ العطفَ الـــذي أمَّــلا
فإنــهُ أوْلى بعطفِ الإلــهْ

● ما هي إلاّ لحظاتٌ قِصارْ
تمرُّ مثلَ الومضِ في عينه
فإن مضى الليلُ وجاءَ النهارْ
عاودَهُ الخالدُ من حزنه

● وما أتى الغنيُّ ليعصى الإله
يوماً ، ولا كانَ به مُغْرَما
لكنْ لينسى شقواتِ الحياه
وسرَّها المستغلقَ المبهَما

● يا للشقيِّ القلبِ كم سامَهُ
توهّمُ النعمةِ ما لا يُطيقْ
يُريدُ أنْ يُقنعَ أوهامَهُ
بأنّهُ ذاكَ الخليُّ الطليقْ

● هأنذا أرفعُ آلامَهُ
إلى سماء المنقذِ الأعظمِ
أنا الذي تُرسلُ أنغامَهُ
قيثارةُ القلبِ ، وناىُ الفمِ

● من عبراتي صُغْتُ هـذا المقالْ
ومن لهيبِ الروحِ هذا القلَـمْ
ملأتُ منـهُ صفحاتِ الليالْ
فَضُمِّنَتْ كلٌ معاني الألـمْ

● أنا الذي قدَّسْتَ أحزانَـهُ
الشّاعرُ البـاكي شقاءَ البشَرْ
فَجَرّتَ بالرحمـةِ ألحانَـهُ
فاملأْ بها ، ياربّ ، قلبَ القدَرْ

● ما الشاعرُ الفنّـانُ في كونهِ
إلاّ يدَ الرحمـةِ مـن ربّـهِ
مُعَزّي العالـمِ في حزنـهِ
وحامـلَ الآلامِ عـن قلبـهِ

● عزاؤهُ شعـرٌ بهِ أهْـزَجُ
في نَغَمٍ مستعـذَبٍ ساحـرِ
ما يَحْزَنُ العالَـمُ أو يُبهجُ
إلاّ على قيثـارةِ الشاعـرِ

● يا ربِّ ، ما أشقيتني في الوجودْ
إلاّ بقلبـي : ليتهُ لم يكُـنْ
في المثل الأعلى وحبِّ الخلـودْ
حمّلتهُ العبءَ الذي لم يَهُـنْ

● خلقتـهُ قلباً رقيقَ الشّغافْ
يهيمُ بالنـورِ ويَهْوى الجمالْ
حلّتْ لهُ النجوى ولذَّ الطوافْ
بعالمِ الحسنِ ودنيـا الخيالْ

● بعَثْتَهُ طـيراً خفوقَ الجناحْ
على جنـانٍ ذاتِ ظـلٍّ وماءْ
أطلقتهُ فيهـا قُبَيْـلَ الصباحْ
وقلتَ : غنِّ الأرضَ لحنَ السماءْ

● فهامَ في آفاقهـا الواسعَـهْ
النّورُ يهفو حولَـهُ والنّـدَى
مُصفقّـاً للضحْوةِ الساطعَـهْ
ومُنْشِداً ما شاءَ أنْ يُنْشِـدا

● إنْ جاءَ صيفٌ أو تجلّى ربيعْ
حيّـــاهُ منهُ عبقريّ الغنـاءْ
وكم خريفٍ في نشيـدٍ بديـعْ
تظلُّ تَرويـهِ ليالي الشتـــاءْ

● قيثـــارةٌ تصـــدرُ في فنّها
عن عالمِ السّحرِ ودنيـا الخفـاءْ
على الصّدَى الحائـرِ من لحنِـها
يستيقظُ الفجــرُ ويغفو المســاءْ

● مَشتْ على الأمــواجِ أنغامُها
والأرضُ قَيْدُ النشوةِ المسكِرهْ
كأنّمـــا ترقــص أحلامُهـا
في ليلــةٍ شرقيّـــةٍ مُقمرهْ !

● من قلبـهِ أسلَسْتَ أوتارهـا
فقلبُـــهُ يخفــقُ في كفّـــهِ
يشدو فتُملي النفسُ أسرارَهـــا
عليهِ ، فهــيَ اللحنُ من عزفِهِ

● ذاتَ صباحٍ طارَ لا يُمْهِـــلُ
والأرضُ سكرى من عبير الزهورْ
على حصاهـــا رنّمَ الجـدولُ
وفي روابيهـا تُغَنّـي الطيـورْ

● ما كانَ يدري قبل أن ينظُـرَا
ما خبـأتْهُ النظــرةُ العاجلـهْ
ما أبدعَ الحلـمَ الذي صـوّرَا
لوْ لـمْ تَشُبْهُ اليقظةُ القاتلـهْ

● مــرّ بنهــرٍ دافــقٍ سلسبيل
تهفو القَمَـاري (١) حولَهُ شاديهْ
في ضفتيهِ باسقاتُ النخيـــلْ
ترعى الشيـاهُ تحتَهـا ثاغيَـهْ

● فهاجتِ النظـــرةُ مما رأى
في قلبــهِ السحرَ وفي عينــــهِ
الكــونُ يبــدو وادعـاً هانئـاً
كأنه الفردوسُ في أمنــــهِ

(١) القمري : ضرب من الحمام حسن الصوت.

• فظلّ في التفكير مستغرقا
من فتنة الدنيا ومن سحرها
ما كان إلّا ريثما حدّقا
حتى جلّت دنياه عن سرّها

• رأى بعينيه الذي لم يره
الذئبَ ، والشاةَ ، وحربَ البقاء
ما عرَفَ القتلَ ولا أبصره
ولا رأى من قبلُ لونَ الدماء

• ما هي إلّا صَرَخاتُ الفَزَع
وصيحةُ المقتولِ والقاتلِ
قد انقضى الأمرُ كأن لم يقع
وضاعَ صوتُ الحقّ في الباطلِ

• وبعدَ ساعات يُوَلّي النهارْ
ويقبلُ الليلُ ، وما يعلمُ
سيلبثُ السرّ وراء الستارْ
ويختفي الشلوُ ويُمحى الدمُ

● فرُوّعَ الشّاعـــرُ ممّا رآهْ
وهام في الأرض علـى وجهـهِ
أين تُرى ، يا أرضُ ، يُلقي عصاهْ ؟
وأيّ وادٍ ضـــلّ في تيهــهِ ؟

● حتى إذا شارفَ ظلّ الشّجرْ
في روضةٍ غنـاءَ ربّا الأديـمْ
قد ضَحِكتْ للنـورِ فيها الزّهَرْ
وصفّقَتْ أوراقهـا للنسـيمْ

● إختارَ في الظلّ لـــه مقعـدا
في ربوةٍ فاتنـــةٍ ساحـــرَهْ
أذاب فيهـــا الشفقُ العسجـدا
وناسمتهـا النفحـة العاطـرَهْ

● بينا يُمْلّــي العينَ من سحرها
إذ أبصرَ الصّلّ [1] بها مُطْرِقـا
قد انتحى الأطيارَ في وكرهـــا
فسامَهـا من نابـــهِ مَوْبِقَـا

---

(1) الصل : الحية الخبيثة جداً .

● هل سمعتْ أذناكَ قصفَ الرعودْ
في صخَبِ البحرِ وعصفِ الرياحْ ؟
هل أبصرتْ عيناكَ ركضَ الجنودْ
في فزعِ الموتِ وهَوْلِ الكفاحْ ؟

● إن كنتَ لم تبصرْ ولم تسمعِ
فقِفْ إلى ميدانها الأعظمِ
ما بينَ ميلادكَ والمصرعِ
ما بينَ نابَيْ ذلكَ الأرقمِ !

● جريمةُ الغدرِ وسفكِ الدمِ
جريمةٌ لم يخلُ منها مكانْ
يا لُجّةً كلٌّ إليها ظمي
قد جازَ طوفانُكِ شُمَّ القنانْ !

● مَنْ علّم الوحش الأذى والقتالْ ؟
من بثَّ فيه الشرَّ أو ألهمَهْ ؟
من علّم الثعبانَ هذا الختالْ ؟
والحيوانَ الغدْرَ مَنْ علّمهْ ؟

● يا أرضُ ، هذا الوحيُ من عالمِكْ
ألمــــاءُ والطينُ به يشهــــدانْ
جَنَيْتِ ، يا أرضُ ، على آدمِكْ
إذ سُمْتِه بالأمسِ هجرَ الجنانْ

● يا ضلّةَ الشاعرِ ، أينَ النجاهْ
وأينَ ، أينَ المنــزلُ الآمــنُ ؟
أكــــلَ وادٍ طَرَقَتْهُ خُطاهْ
طالعَهُ منهُ الرّدى الكامــنُ ؟

● حتّى إذا ضاقتْ عليه السّبُلْ
وعزّ في الأرضِ عليهِ المُقامْ
أوى إلى كَهْفٍ بسَفْحِ الجبلْ
عساهُ يقضي لَيْلَهُ في سَلامْ

● ما كانَ إلا حُلُمــــاً كاذبــا
أفاقَ منــهُ مستطيرَ الجنــــانْ
ألبحر يُرغي تحتــــهُ صاخبــا
والشهبُ نارٌ ، والدياجي دُخانْ

• الأرض من أقطارهـا راجفة
كأنما طـاف عليها المنـون
تضج في أرجائهـا العاصفـة
كأنما الناس بهـا يُحشرون

• ثـم استقر العالـم الثائر
وأقبل النـور وولـى الظلام
واعجبـا مما يرى الشاعـر
كأنمـا أمسى بوادي الحِمام

• بدت له الأرض كقـبرٍ عفا
إلا بقايـا رمـةٍ أو حجر
قد أصبح القاع بها صفصفـا
فما عليهـا من حياةٍ أثر

• مررت بالبلـدان مُستعبرا
أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أنقاضُهـا تملأ وجه الـثرى
وكُنّ بالأمس منـار الفتـون

● أتى على اليابسِ والأخضرِ
الموجُ ، والنوءُ ، وسيلُ الحُمَمْ
يا رحمةَ الله اهبطي وانظري
ما حصدَ الموتُ ودكَّ العَدَمْ !!

● أيستحقُّ الناسُ هذا العقابْ؟
أم حانت الساعةُ من نقمتِكْ؟
ما احتملوا ، يا ربِّ ، هذا العذابْ
إلاَّ رجاءَ الغَوْثِ من رحمتِكْ ؟

● أما ترى منفرجاتِ الشفاهْ
عن آخر الصيحاتِ من رعبها؟
ما زالَ فيها منْ معاني الحياهْ
إعادةُ الشكوى إلى ربها

● وهذه الأعينُ نهبَ العفاءْ
في رقدةِ الموتِ كأنْ لم تنَمْ
مُحدِّقاتٍ في نواحي السماءْ
تُشهدها هذا الأسى والألمْ

● وهذه الأيدي تحوطُ الصـــدورْ
كأنها في مَــــوقفٍ للصّلاهْ
لم تَنْسَ في نَزْعِ الحياةِ الغرورْ
ضراعةً ترسمهـــــا للإلـــهْ

● ما عرَفوا في صَعقاتِ الــرَّدى
إلاكَ من غـــوثٍ ومن مُنْجدِ
ولا سَرَى في الأرض منهمْ صَدَى
إلاّ وَدَوّى باسمِكَ الأمجــدِ

● أعــبرةً تذكرهـــا كلَّ حينْ
للعالم الذّاكرِ إمّـــا نَسِــيَ؟
أمْ ضربات قاسيــاتٍ تُلَــينْ
بهنَّ قلبَ الفظِّ والأشـــرسِ ؟

● أم موجةُ الطّهرِ التي تَغْسِـــلُ
مآثِـــمَ الكونِ وتمحـــو أذاهْ
يا رب ، ضِقنا بالذي نحمـــلُ
فحسبنا آلامُنَــا في الحيــاهْ

● ألمْ تُطهّرْ ذلكَ العالمـــا
من كلّ عاصٍ أو غويّ جموحْ ؟
ما غـــادرَ الموجُ بهِ قائمـــا
يومَ احتوى الأعلامَ طوفانُ نوحْ

● إذن فما للناسِ ضلّوا الهدى ؟
وأخطأوا اليومَ سبيـــلَ الرّشَادْ ؟
لعلَّ نوحـــاً أخطأ المقصـــدا
فأغرقَ الخيرَ ونجّـــى الفسَادْ

● يا ليتـــهُ لمّا دعـــا بابنهِ
وحالتِ الأمـــواجُ أنْ يُسْمِعا
لجّ عليـــهِ القلب في حزنـــهِ
فلم يَرَ الجوديَّ لمّـــا دعـــا

● ياأرض ، ولّى عهد نوحٍ وزالْ
فَمَـــنْ لكِ اليومَ بطوفانهِ ؟
مسكينـــةٌ تطوينَ بحرَ الليـــالْ
قد عـــزّكِ المرسى بشطئانـــهِ

● إلامَ تَطوينَ عُبابَ السنينْ
شوقاً إلى فردوسكِ الضائعِ ؟
غُرِّرتِ ، يا أرض بما تحلمينْ
فاستيقظي من حلمكِ الخادعِ

● وابقي كما أنتِ على موجهِ
تُمزِّقُ الأنواءُ منكِ الشراعُ
يقذفكِ التيار في لجِّهِ
عشواءَ لا يهديكِ فيه شُعاعْ

● سلي القداساتِ وأربابَها
ضراعةً تُصغي إليها السماءْ
أو فاطرقي بالبثّ أبوابها
لعلّها ترفعُ عنكِ الشقاءْ !

● يا أيها الغادونَ والرائحونْ
في شُعَبِ الأرضِ وليلِ الهمومْ
تُمسونَ أشتاتاً كما تصبحونْ
والشمسُ حيْرى فوقكم والنجومْ !

● مُدّوا لها الأيدي وولّوا الجباه°
وأرسلوهـا صيحـةً واحده°
قولوا لها : يا من شهدتِ الحياه°
من أينَ تلكَ النظرةُ الجامـده°؟

● من أينَ تلك النظرةُ الهادئـه° ؟
والقسمـات المشرقـاتُ الجبين°؟
هل أنتِ مـن آلامنـا هازئه° ؟
أم أنتِ ، يا أعينُ ، لاتبصرين° ؟!

● أم هكذا أوحى إليكِ القضـاء°
فما عرَفْتِ الحزن والأدمعـا؟
يا أيّها النـاسُ اضرعوا للسمـاء°
قد آن أن° تُصغي وأن تشفعـا

● هاتوا الأزاهيرَ وهاتوا الغصون°
وكلٌّ ما يحلـو وما يَجْمُـلُ
قد آنَ أن° تُفضوا بما تشعـرون°
فأشعلـوا النارَ بها أشْعِلـوا!

● أو فاملأوا من زهرها اليانعِ
مجامرَ النارِ وألقوا البخورْ
وصعّدوا في ذلّةِ الضارعِ
أنفاسكم نشوى بتلكَ العطورْ

● أحبِبْ بها من أنّةٍ عاطرَهْ
في مسمعِ الأفلاكِ إذ تصعدُ
أصداؤها الرقّافةُ الحائرَهْ
في وجهها الآفاق لا توصدُ

● يا أرضُ ناديتُ فلَمْ تسمعي
أنكرْتِ صوتي وهو مِنْ قلبكِ
لا تفرقي منّي ، ولا تَفزعي
من شاعرٍ شاكٍ إلى ربّكِ

● أيّتها المحزونةُ الباكيهْ
لا تيأسي من رحمةِ المُنْقِذِ
لعلّ من آلامكِ الطاغيهْ
إذا دعوتِ الله من منفَذِ

● فابتهـــلي لله ، واستغفـــري
وكفـّـــري عنكَ بنـــارِ الألَمْ
وقدّمي التوبـــةَ ، واستمطـــري
بين يَدَيْه عـــبراتِ النّـــدَمْ

الأمسية الحزينة

هناك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطىء البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ (أشتوم الجميل) من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة جلس عليها الشاعر أيام صباه يمرح في أمسية هائئة بين رمل وصخور وأمواج .

زار هذه البقعة ذات مساء قريب في جو عاصف فهاجت به ما هاجت من أحلام وآلام اطردت في سياق هذه القصيدة تحية الروح إلى أمسيتها المحزونة .

جدَّدتِ ذاهبَ أحلامي وليـــــلاتي

فَهَلْ لديكِ حديثٌ عن صباباتي ؟

يا كعبــــةً لخيالاتي ، وصومعــةً

رتلتُ في ظلّهـــا للحسنِ آيـــــاتي

للحبِّ أولُ أشعارٍ هتفتُ بهـــــا ،

وللجمال بها أولى رســـــــالاتي

عليكَ واديَ أحلامي وقفتُ أرى

طيفَ الحوادثِ تمضي بعد مأســـاةِ

آوي إلى جَنَبَاتِ الصخـــرِ منفـــرداً

أبكي لأمسيـــــةٍ مـــرّت وليلاتِ

قد غيّرتنـــا الليالي بَعْدَهَـــا سِيَراً

وخلّفتنا العـــــوادي بعضَ أشتـــاتِ

تلفّتَ القلبُ في ليـــــــلاءَ باردةٍ

يبكي لياليَـــــكَ الغُرَّ المضيئـــاتِ

وذكرياتٍ مـــــن الماضي يُطالعُهـــا

بينَ الحقـــولِ وشطآنِ البحـــيراتِ

• • •

يا طولَ ما نَغّمَتْ للصّخـــرِ أناتـــي

وشدَّ ما رجّعتْ للمـــــوجِ آهاتـــي

يا قلبُ ، وادي الصّبا حالتْ مسارحُهُ

وأقفرتْ مـــــن صبايـــــاهُ الجميلاتِ

فلا الجداولُ تحدوهـــــا مسلسلةً

ولا الخمائلُ تهفـــــو بالنضيراتِ

صوّحن من مشرق الـوادي لمغربه
فما بهن مُطيــف من خيــالات

ما في حياتك مــن سلوى تلوذ بها
لكنه الحب ذاك القاهر العــاتي

قد فاجأتــك غواشيه التي سكنت
إن الليالي مــلأى بالمفاجـات

• • •

يا للبُحيرة : من يرتــاد شاطئها
ومن يُسر إلى الوادي مناجــاتي ؟

ومن يُعيد لنـا أطيـاف ليلتهـا
وما غنمنـا عليها من أويقـات

وخلوة في حفافيهــا وقد عبثت
يد الصبــا بحواشيها الموشّــاة

يضمنا باسق ، في الشط ، منفـرد
ضمّ الشتيتيــن في علياء جنات

وللقلوب أحاديث يجاوبهــا
تناوح الطير في ظــل الخميلات

• • •

يا ليلــــةً قد ذهلنـــا عن كواكبها

في زورقٍ بين ضفّاتٍ وجنّـــاتِ

يسري بنا متَوهناً ، والريحُ تدفعـــهُ ،

كالنجمِ يسبحُ في علـــويّ هالاتِ

وفي الشـــــواطىءِ للمجدافِ أغنيةٌ

يَصُبُّها الموجُ في سحريّ موجـــاتِ

ما كان أهنأهـــا دنيا ، وأهنـــأنا

في ليلِها الصّحْو ، أو في فجرها الشاتي

مرّت خيالاتُ ماضيها ، وما تركَتْ

سوى وجـــوم لياليها الحزينـــاتِ

ومن تلَهّفِ أحنـــائي وثارتِهـــا

يا لَلْجوانحِ من وَجْدي وثـــاراتي

ياصرخةَ القلبِ، هل أسمعتِ منك صَدًى

مَنْ ذا يردّ الصّدى في جوفِ موماة ؟

جوبي مفاوزَ أيامي فقد صَفِـــرَتْ

من نبعِ ماءٍ ، ومن أظلالِ واحـــاتِ

قضى ، على ظمأ ، قلبي بها وفمي
وضلّتِ العينُ فيها إثرَ غـــاياتي

حتى العواصفُ صمّتْ عـن نداءاتي
فمـا تردّ على الأيـام صيحاتي

• • •

يا من قتلتَ شبابـي في يفاعتـه
ورحتَ تسخرُ مِنْ دمعـي وأنـاتي

حرمتَ أيامِيَ الأولى مفارحَهـا
فمـا نعمتُ بأوطاري ولـذّاتي

فَدَعْ فؤاديَ محزونـاً يرفّ عـلى
ماضي لياليَّ ، وانعمْ ، أنتَ ، بالآتي

دَعْني على صخرةِ الماضي لعلّ بهـا
من الصبابةِ والتحنـانِ منجاتي !

صخرة الملتقى

صخرةٌ لا تُجَلّ في الكائنـــــات
غَشِيتَهــا جلالـــةُ الآبداتِ

جاورتْها الصحراءُ تستشرفُ اليـــ
ــمّ وقرّ المحيطُ جنــبَ الفــلاةِ

أبديّـــانِ قد أفاءا إليهـــا
لم تُجمّعْهمـا يــدُ الحادثاتِ

وجدا الملتقى عليهـا فقـــرّا
بعــدَ آبادِ فُرْقــةٍ وَشتــاتِ

ليلةً غوّرتْ بها الأنجــمُ الزُّهـ
ـرُ وأضفتْ سوادفَ الظلمــاتِ

لو تلفّــتّ في دجاهــا لراعتـ
ـكَ خوالي الأبــراجِ والهـالاتِ

وكأنّ الزّمـــــانَ خالـَجَه الـرّوْ

عُ ولجَّ الوجـــــودُ في الشُّبهـاتِ

وكأنّ الوجـــــودَ لم يحـــوِ إلا

ذلكَ الصخـــــرَ رائعَ الجنبـاتِ

عقـــــدةُ الاتصــــالِ بين جلاليـ

ـنِ أجـــدّا به وثيـــقَ الصلاتِ

برْزَخٌ تعـــــبرُ الليـــالي عليـه

بينَ عبْـــرَتَيْنِ من بِـلىً وحياةِ

ركّزَتْهـــــا الآبادُ بينهمـا رمـ

ـزاً على صَوْلـــةِ الدهورِ العواتي

فأقامـــتْ تُسِرّ للقفـــرِ واليـــ

ـمّ أحاديثَ أعـــصرٍ خاليـاتِ

واحتوتْ سرّ كائنـــينِ كأنْ لـم

يُبْعَثـــا سيرةً مَـــع الكائناتِ

• • •

كشفتْ ليَ الصحراء من دونِها السوا

سعِ ما لا تحـــــدّه نظـــراتي

وبساطاً مـــــنَ الرِّمـــــالِ تراءى

ككتـــابٍ مُمـــــوَّهِ الصفحاتِ

هو مهدُ السحرِ الخفيِّ ، ومثـــوى

ما تُجِنّ الصحـــــراء من معجزاتِ

ربَّ ليـــــلٍ مكوكبٍ خطرتْ فيـــ

ــهِ الدَّراري وضيئـــةَ القسماتِ

ورمى البـــــدر بالأشعـــةِ تبــــدو

فوْقَ وَجْهِ الرمــــــالِ منعكساتِ

وسَرَتْ نسمةٌ من الليْـــــلِ حيرى

وغنـــــاءُ الصـــوادحِ الطائـــراتِ

فإذا الليـــــل روعةٌ وجـــــلالٌ

وإذا القفـــــر غارقٌ في سُبـــــاتِ

غيرَ ذاكَ الغريبِ في تيهـــــهِ النَّـــا

ئي كئيـــبِ الفـــؤادِ والنظراتِ

أرّقتـــــهُ صبابــــــةٌ حَمّلَتْها

نَفْسُهُ مـــــن ربوعــهِ النائيـــاتِ

قد شجاهُ هوى اقتحام الصّحــارى

والصّحارى مثـــارةُ الصّبــواتِ

ربّ ناءٍ مدّتْ إليــه هواهــا

فهوى في شِراكهــا القاتـــلاتِ

يقطـــعُ الدّوّ باردات الليـــالي

ويجـــوبُ الحـــزونَ ملتهباتِ

قتَلَتْـــــهُ سمومُهــا وبـــراهُ

ظمـــأٌ من عُيُـــونها المُجدباتِ

حرّمَتْـــــهُ الصحراءُ ظلاً وريفاً

في حواشي واحاتهـــا النّـضِراتِ

فسَلِ القَفْـــرَ هل لهُ فيه قبــرٌ

ضَمّ من جسمـــهِ نحيلَ رُفاتِ ؟

أترى غـــيرَ أعظُـــمٍ نخـراتٍ

في ثنايــــا الرمـــالِ منثراتِ ؟

• • •

صحراءُ الحيـــاةِ كم هِمتُ فيهــا

شاردَ الفكرِ ، تائـــهَ الخطـواتِ

سِرتُ فيها وحدي ، وقد حطّم المـ
ـقدارُ في جنحِ ليلهـــا مشكاتي

ولكم أرمدَ الهجـيرُ جفـوني
ورمتـني الحـرورُ باللفحـاتِ

لم أجدْ لي في واحة العيـش ظلاً
أو غديـراً يَبُلُّ حَـرَّ لهاتي

أسفاً للحيـاة أصلَى لظاهـا
وأراهـا وريفـة العذبـاتِ

بَعُدتْ عنّيَ الحقيقـةُ فيها
وأضلّـتْ مسعـايَ للغايـاتِ

كلما هاجتِ الريـاحُ صراخـي
هدّجَتْ في هزيمهـا صرخاتي

غيرُ ذاكَ الصخرِ العتيـد الذي ضـ
ـجَّ عليـه العُبـابُ من أنّـاتي

ظللتـني ذراهُ منفـردَ النفـ
ـسِ أبثّ المحيطَ حـرَّ شكـاتي

• • •

أنا فوقَ المحيـــطِ كالطائرِ التـــا
ئهِ يعلـــو موائـــجَ اللجّـــاتِ

ناشراً فوقَ عرْضِـــه من جنـــا
حيَّ ظِـــلالَ الهمـــومِ والحسراتِ

مُمْعِنـــاً في سمائِـــه أتغنّـــى
بنشيدِ الخلـــودِ في صَدَحـــاتي

للإلهِ العظـــيمِ من لُجَّـــه الســا
كنِ أتلـــو الجميـــلَ من صلـــواتي

وأناجيـــه طائراً رفَّ في اللّيْـــ
ـــلِ يُغنّـــي خمائـــلَ الجنّـــاتِ

• • •

صخرةَ الملتقـــى ، أتيتُكِ بعـــدَ الأ
ينِ أشكـــو منَ الحيـــاةِ أذاتي

أنا ذاك الشادي الذي نَسَلَتْ ريـــ
ـــشَ جناحيـــه هبّةُ العاصفاتِ

أنا ذاكَ الشريدُ في صحـــراءِ الـــ
ـــعيشِ ضَلّ السبيلَ في الفلـــواتِ

في ثراها الغبيّ وسدتُ أحـــلا
مي وماضي الهنيُّ مـــن أوقاتـي

أنا قيثـــارةٌ جفَتْها الليـــــالي
في زوايا النسيــــانِ والغفــلاتِ

وأرثتْ أوتارَهـــــا فهـي تبكي
من شجاهـــــا حبيسةَ النغمـاتِ

أنا طيفُ الماضي على صخـــرة الآ .
بادِ ، أستشرفُ الزمـــــانَ الآتي

وورائي الصحراءُ ، وادي المنايا ،
وأمامـي المحيطُ لُـــجّ الحيـاةِ

بيْنَ عبريهما ثوَتْ غُـــرّ أيـا
مي وحالَ[1] الوَضيءُ من ليـلاتي

لا أسمّيكِ صخـــرةَ الملتقـى لـ
ـكنْ أسمّيكِ صخرةَ المأساةِ

---

(١) حال الشيء : تحول من حال إلى حال .

إمرأة وشيطان

أقسمَتْ لا يَعْصِ جبارٌ هَواهــا
أبَدَ الدهــرِ وإنْ كانَ إلهــا

لا ولا أفْلَتَ منهـا فاتـنٌ
قرّبَتْــهُ واحتوتــهُ قبضتَاهــا

قيــلَ عنهــا إنّها ساحــرةٌ
تتحــدّى سطوةَ الجنِّ سُطاهــا

وعجوزٌ بالصّبــا موعــودةٌ
وبعمــرِ الدّهرِ مَوعودٌ صِباهــا

حَذِقَتْ حِلْمَ الأوالي وَوَعَتْ
قِصَصَ الحبّ ومأثــورَ لغاهــا

قيلَ لا يُذْهِبُ عنها كيدَهــا
غيرُ شيطانٍ ولا يمحــو رُقاهــا

ورووا عنهـــا أحاديثَ هــــوىً
آثمٍ يُغْرِبُ فيهـــا من رَوَاهـــا

وأساطيرَ ليــــال صُبِغَـــتْ
بدمــــاءٍ سفكتهـــنَّ يَدَاهـا

يذكرُ الرُّكبـــانُ عنها أنّهــــا
سرقتْ من كل حسنـــاءَ فتاهـــا

وقتيـــلٌ بينَ عيـــنيْ زَوْجِـــه
كلُّ معشوقٍ دَعَتْـــهُ فعَصَاهـا

كلّما التذّتْ وصالاً مــن فتىً
سحرَتْهُ وهو في حِضْنِ هَوَاهـــا

واحتوتـــهُ في أصيصٍ زهــرةٌ
يَسْرِقُ الأنفاسَ من طيبِ شذَاهـا

زَهــــراتٌ مثلَـــتْ عشاقَهَـــا
بعيـــونٍ غرِقَـــاتٍ في كرَاهـا

فإذا ما اللّيـــلُ أرخى سِتْـرَهُ
أطلقَتْ أشباحَهُـــم في مُنْتَدَاهـا

مُهَجاً خفّاقةً ملتاعةً

وعيوناً ظامئاتٍ ، وشِفَاهَا

تستعيدُ الأمسَ في لذّاتِها

ولياليها ، وأشواقِ رُؤاها

تتلوّى بينهمْ مشبوبةً

شهوةٌ ، يلتهمُ الليْلَ لظاها

عبرَ الشيطانُ يوماً أُفقَها

فرأى ثَمّ فنوناً ما رآها

أيّ وادٍ رائعٍ أحجارُهُ

تحدرُ الريحُ عليهنّ ثراها

أيّ قصرٍ باذخٍ في قمّةٍ

تحسبُ الأنجمَ من بعضِ ذُرَاها

ودروبٍ ، حولها ، ملتفّةٍ

كأفاعٍ سُمّرتْ في منحناها

وبروجٍ لحمامٍ زاجلٍ

هو بالأقدارِ يهفو من كُواها

ظنّهـــا مـــن عبْقرٍ ناحيـــةً

أخطأتْ عينــاهُ بالأمسِ صُوَاهـــا

فهوى مـــن حالـــقٍ يرتادُهـا

طُرقاتٍ زخـــرفَ الفنّ حَصَاهـا

ورَنَا حيـــثُ رَنَا فاهتاجَـــــهُ

منظرُ الزّهرِ الذي زانَ رُبَاهــــــا

أصُصٌ مـــن ذهَـــبٍ تحسبُهـا

بعثرَتْ فيهـــا الدراريُّ سَنَاهـا

كلّما مسّتْ بـــداهُ زهـــرةً

عطّفَتْـــهُ لقطـافٍ شفَتَاهـا

فجنَـى ما شاء حتّى لم يَـــدَعْ

في أصيصٍ زهـــرةً إلاّ جنَاهـا

وانتشى من عطرِهَـــا فانتـشرَتْ

مـثلَ حبّاتٍ من المـاسِ بَرَاهـا

عَجَبـــاً ما لمستْ غيرَ الـــثّرى!

أيّ نـــورٍ شاعَ فيها فزّهاهـــا ؟

نظرةٌ ، أو خطـــرةٌ ، واختلجتْ

فعرتـــهُ هـــزةٌ ممـــا حرَاهـــا

واستحالتْ بـينَ عينيـــهِ دُمـــىً

حيَّـــةً تَسْتَبِقُ البابَ خطاهـــا

فَكَّ عنهـــا السِّحرُ فارتدتْ إلى

عالمِ الحسِّ وخفَّـــتْ قدَمَاهـــا

ورنا الشيطـــانُ في آثارهَـــــا

سابحاً في دهشةٍ طـــالَ مَدَاهـــا

يا لهَا ! كيفَ استقرّتْ ثمَّ فـرّتْ

لحظةً مرّتْ ، ولكن ما وعَاهـــا

وَدَنَا الليـــلُ ، ورنّتْ صلحـــةٌ

نَبّهتـــهُ ، حين لا يبغـي انتبَاهـــا

فـــإذا مائـــدةٌ حافلـــــةٌ

بالأباريـــقِ تـــراَمى طرَفَاها

ملؤهـــا الخمرةُ نـــوراً وَشذاً

نَسَمَتْ والتقـــتْ فخارَتاهـــا

وصحـــافٍ كتهاويـــلِ الرؤى
تَجِدُ الأنفسُ فيهـــا مُشتَهاهـــا

وإذا مقصـــورةٌ مـــن حَوْلِـــه
خالهـــا تَنْبِضُ بالرّوحِ دُمَاهـــا

وقفـــتْ غانيـــةٌ في بابِهـــا
قد تَعرّتْ غـــيرَ فَضْلٍ من حُلاها

يا لهَا مـــن فتنةٍ قـــد صُـــوِّرَتْ
في قوامِ امـــرأةٍ راعَ صِبَاهـــا

طلعتْ في هالـــةٍ مـــن خُضْرةٍ
وعيـــونٍ يترقرقنَ ميَاهـــا

ثُـــمّ نادتْ : « يا أحبّايَ انهضـــوا
واغنمـــوا الليلةَ حتى منتَهَاهـــا »

وتلاشى الصوتُ لا رجـــعَ صدًى
لا ، ولا ثمّ مُجيـــبٌ لِنِداهـــا

فَعَرَتْهَا رِعـــدةٌ ، فالتفتـــتْ ،
فرأتْـــهُ ، فتلقّاهـــا وجَاهـــا

أبصرتْ وجهاً كوَجْهِ المِسْخِ لم
يتَقَنّعْ ، شاهَ هذا الوجهُ شاها

ورأتْ كفَيْهِ يَنْدَى منهما
أرَجُ الزّهرِ فأجّتْ نظرتَاها

عرَفَتْ ما اجترحَتْهُ يدُهُ
أوَ لا يعرِفُ من داسَ حِمَاها ؟

يا لهذا المِسْخِ ! دوّتْ ومَشَتْ
صيحةٌ يُنذِرُ بالويلِ صدَاها

فانثنى الشيطانُ عنها صارخاً
أتراها تتحدّى ؟ من تُراها ؟

فبَدتْ في شفتيها آيةٌ
من مُبينِ السّحرِ ، أوْما فمَحاها

فدَنَتْ ترمقُهُ فاختلجتْ
عينُهُ ، حينَ أشارتْ بعَصَاها

بدَنَتْ تلكَ العَصَا جُمجمةً
ريعَ لمّا شرّعتْها فاتّقاها

هيَ من مَلَكةٍ جِنّ مَسّنْ تُصِبْ
يخترمْهُ بالمنايـــا مَحْجِراهـــا

فتنحّـــى غاضبـــاً مُبْتَئِســاً
وتنحتْ والأسَى يُلْجِـــمُ فاهـَا

وسَجا بينهمـــا الصمتُ الــذي
يتغشّى الأرضَ إنْ خانَ رَدَاهــا

والتقتْ عيناهمـــا فاستَرْوَحَـا
راحـــةً من قبلهِـــا ما عَرَفاها

عرفتْ من هُوَ فاستخـــذتْ لَـه
ورأى من هيَ فاستحيـــا قُواهـــا

قال : أختاهُ ، اغفري لي نظـــرةً
إشتهتْ كلّ جمـــالٍ واشتَهَاهـــا

واغفري لي شِـــرّةً عارمـــةً
في دمي ، لو أتأبّـــى ما أباهـــا

يا لهـــذا الـــدم ! ما عنصرُهُ ؟
كلّ ما في النارِ من وَقْدِ لَظَاهـــا

فأجابتْ : زهـــــراتي رُدّهـــا
إنْ تقُلْ حقاً ولا تبْغِ أذاهـــــا

قال : لا أذكـــــرُ إلا حُلُمـــــاً
لحظةً ضــــلّ بها عقلي ، وتاهـــا

أهيَ جِسْمٌ ؟ أهيَ روحٌ ؟ إنْ تكُنْ
لا يردّ الروحَ إلا مــــن برَاهـــا

فأحسّتْ هَـــولَ ما يجهلُـــــهُ
فاستحَتْ منهُ وأغضَى ناظِراهـــا

صَاحَ : غفـــرانُكِ لا تبتئسـي
أطْلبي ما شئتِ منّـي ما خلاهـا

ألأنا من تخَطّـى قَـــدَمـي
مَسبحَ الشمسِ فيربَـــدّ ضُحَاهـا

ألأنا من يطفـىءُ النجــــمَ فمـي
وأردّ الأرضَ غرقـى في دُجاهـا

وتمسّ القمــــمَ الشـمّ يــدي
فيُرَى منحــــدراً لي مُرتقَاهـــا

وأجـــيءُ الأرضَ من محوَرِهَـــا

فإذا بي يتـــــداني قُطْبَاهــــا

وأصُـــدّ الريـــحَ عن وِجْهَتِها

فتجوبُ الكونَ لا تدري اتجاهـــــا

أأراني عاجـــزاً عن دَرْكِ مـــا

تتمنّى امرأةٌ !؟ عزّتْ مُنَاهـــا !

آهِ ، ما أضعفَ سلطاني ، ومـــا

كنتُ إلا بغـــروري أتبَاهـــى !!

قالتِ : الآنَ سلامـــاً زائـــري

ورِضَى نفسي إن رُمْتَ رضاهـــا

أيها الشيطـــانُ ، ما أعظمَ مـــا

قُلْتَهُ ، ما قُلْتَ لغواً أو سفَاهــــا

زَهَرَاتي تلكَ ، ما كانت ســـوى

شهواتٍ ، جِسْمـيَ الطاغي نَمَاهـــا

قهرتـــني ، واستذلّتـــني بهـــا

غَيْرَةٌ ، ينهشُ قلبـي عقْرَبَاهـــا

وأنانيـــةُ أنـــثى لم تُطِـــقْ

فاتنـــاً تملكـــهُ أنثى سِوَاهـــا

قد صَنَعْتَ الحـــقَّ ، قد عاقبتِني

فارحـــمِ المرأةَ في ذُلِّ هَوَاهـــا

فَدَنَا منهـــا ، فألفتْ وجهـــهُ

غيرَ ما كانَ ، لقد ألفَتْ أخاهـــا !

قَرَّبَتْ بينهمـــا روحُ الأســـى

فاجتَبَتْهُ بَعْدَ حِقْدٍ واجْتَبَاهـــا

واستهلّتْ دمعـــةٌ منْ عينهـــا

دمعـــةٌ رفّتْ وشَفّتْ قطرَتَاهـــا

ضُمّنَتْ كلَّ عـــذابٍ وضَنـــىً

كلَّ ما في النفسِ من بثٍّ أسَاهـــا

ورآهـــا فتنـــدّتْ عينـــهُ

رحمةً فاحتالَ يُخفي من بُكاهـــا

وبكى الشيطـــانُ ! يا لامـــرأةٍ

أبكتِ الشيطانَ لـمّا أنْ رآهـــا !!

انتظار

طالَ انتظارُكَ في الظلامِ ولم تــزَلْ
عينـــايَ ترقبُ كلَّ طيفِ عابـــرِ

ويطيرُ سمعي صوبَ كلِّ مُرِنَّـــةٍ
في الأفقِ تخفقُ عن جَناحَيْ طائـرِ

وترفُّ روحي فوقَ أنفاسِ الرُّبـى
فلعلَّهـــا نَفَسُ الحبيبِ الزائـــرِ

ويَخيفُ قلبي إثرَ كلِّ شُعاعـــةٍ
في الليلِ تومضُ عن شهابٍ غائـــرِ

فلعلَّ من لَمَحاتِ ثغركَ بـــارقٌ
ولعلَّه وَضَحُ الجبـــينِ النـــاضرِ

ليلٌ من الأوهـــامِ طالَ سُهادُهُ
بين الجَوَى المضني وهجسِ الخاطـرِ

حتى إذا هتَفَتْ بمقدمِكَ المُـــنى

وأصختُ أسترعي انتباهــةَ حائـــرِ

وسَرى النسيمُ من الخمائلِ والرُّبـى

نشوانَ يعبق من شـــذاكَ العاطـــرِ

وترنـــم الوادي بسلســـلِ مائـــهِ

وتلَتْ حمائمُــــه نشيدَ الصافـــرِ

وأطلّتِ الأزهـــار من ورقاتهـــا

حيرى تَعجّب للربيـــعِ الباكـــرِ

وَجرَى شُعاعُ البدْرِ حولكَ راقصاً

طَرِباً على المســـرحِ النضيرِ الزاهـــرِ

وتجلّتِ الدنيـــا كأبهجِ ما رأتْ

عينٌ وصـــوّرها خيـــالُ الشاعـــرِ

ومضتْ تكذّبـــني الظنـــونُ فأنثني

مُتسمّعاً دقـــاتِ قلبـــي الثائـــرِ

أقبلْتَ بالبسماتِ تمـــلأ خاطـــري

سحراً وأملاً من جمالكَ ناظـــري

أوظلّنا الصمتُ الرهيبُ ونحـــــنُ في

شكٍ مـــــن الدنيا وحلمِ ساحـــــرِ

حتى إذا حان الرحيـــــلُ هتفتَ بي

فوقفتُ واستبَقتْ خُطاكَ نواظـــري

وصرختُ بالليـــــلِ المودِّعِ باكيـاً

ويداكَ تمسكُ بي وأنتَ مغادري

يا ليتنـــــا لم نَصْحُ منكَ وليتهـــــا

ما أعجلتكَ رَحَى الزمـــــانِ الدائرِ

• • •

ولقد أتتْ بعـــــدُ الليالي وانقضتْ

وكأننـــــا في الدهـــــرِ لم نتـزاورِ

بُدِّلْتُ من عطـــــفٍ لديكِ ورقةٍ

بحنينِ مهجـــــورٍ وقسوةِ هاجـــــرِ

وكأنني ما كنتُ إلفكَ في الصّبَـــــا

يوماً ولا كنتَ الحيـــــاةَ مشاطري

ونسيتَ أنتَ ، وما نسيـــــتُ ، وإنني

لأعيشُ بالذكرى ..لعلّكَ ذاكري

أيتها الأشباح

« هي ذكريات قديمة يصور الشاعر فزعه من طروقها ذات ليلة . فيحاول انكارها وتجاهل أمرها وهي لا تصدق دعواه فتصر على موقفها منه ويمضي الشاعر في محاولته ليردها عنه في مناجاة محزنة وضراعة مؤثرة » .

لِمَ أقبلْتِ في الظلامِ إليَّ ؟
ولماذا طرقتِ بابيَ ليلا ؟

لاتَ حينَ المَزارِ ، أيتها الأشـ
ـباحُ ، فامضي ، فما عرفتُكِ قبْلا !

• • •

أتركيني في وحشتي ، ودعيني
في مكاني بوحدتي مُستقلاً

لستُ من تقصدينَ في ذلكَ الوا
دي ، فعُذراً إنْ لمْ أقُلْ لكِ أهلا !

• • •

لا تطيلي الوقوفَ تحتَ سيـــــاجي
لنْ تـَرَيْ فيــــهِ للثّواء محـــــلاّ

ضلّ مسراكِ في الظّلام فعُــودي
واحذري فيه ثانياً أنْ يَضِــــــلاّ

• • •

ذاك مأوايَ في تخــــــوم الفيــافي
طلَــــلٌ واجــمٌ عليكِ أطلاّ

قد تخلّيتُ عــــن زمانيَ فيــــــه
وهوَ بي عن زمانــــهِ قد تخـلّى

• • •

لن تـَرَيْ من خلالــــهِ غيرَ خفـّـا
قِ شعاعٍ يكادُ في الليــــلِ يبلى

وخيالٍ مستغرقٍ في ذهـــــــول
بات يـــرعى ذُبالـــه المضمحلاّ

• • •

إبرحي بهـــوَه الكئيــــبَ فما فيـ
ـهِ لعينيــــكِ بهجـــةٌ تتجلّى

قد نزَلتِ العشيَّ فيــــهِ على قَفْـ
ـرٍ جفتهُ الحيــــاةُ ماءً وظـلاّ

• • •

كانَ هذا المكانُ روضاً نضيراً
جرَّ فيهِ الربيعُ بالأمسِ ذَيْلا
كان فيه زهرٌ ، فعادَ هشيماً
كانَ فيهِ طيرٌ ، ولكنْ تولىَّ

• • •

فاسلمي من شقائه ودعيه
وحدَه يصحبُ السكونَ المملاَّ
واطرقي غير بابهِ ، إنَّ روحي
أحكمتْ دونَه رتاجاً وقفلا

• • •

أوُقوفاً إلى الصَّباحِ ببابي !؟
شدَّ ما جئتِهِ غباءً وجهلا
أبعُدي من وراء نافذتي الآ
ن ورفقاً إذا انثنيتِ ومهلا

• • •

إنَّ من تحتها هزَاراً صريعاً
سامَهُ البردُ في العشيَّةِ قتْلا
وأزاهيرَ حَوْلَهُ ذابلات
مزّقتها الرِّياحُ في الليلِ شملا

• • •

كانَ لي في حياتِهـــا خيرُ سلــوى

فدعيـــني بِمَـــــوتها أتسـلّى

فهي بقُيــــا صبابــةٍ ودموعٍ

جثيـــا عندهـــا شُعاعـاً وطَلاّ

• • •

إنَّ عيـــنَي بها أحقَّ مـــن المـو

تِ وقلبـي بها من القــبرِ أولى

جُنَّ قلبـــي فاستضحكَتْهُ المنايـا

حيثُ أبكتـــنيَ الحقيقــةُ عقلا

• • •

لا تُطيلي الوقوفَ ، أيتهـــا الأشـ

ـــباحُ،فامضي، فما رأيتُكِ قبــــلا

أوَلم تسمعي ؟ جهلتـــكِ من أنـ

ــتِ! فعودي ، فما كذّبْتكِ قَوْلا

بحيرة كومو

« تعتبر بحيرة كومو أجمل البحيرات الثلاث التي ينفرد بها اللمباردي الايطالي ومن أجمل مفاتن أوروبا التي جذبت إليها كثيراً من الشعراء فألهمتهم أرق أشعارهم وأعذب أغانيهم . وقد زار الشاعر هذه البحيرة متنقلاً بين شواطئها ومدنها وأروع جبالها المسمى بالبرونات فنظم هذه القصيدة التي أهداها إلى أديبة أمريكية صحبته في هذه الزيارة ... » .

هيِّئِـي الكأسَ والوَتَـر ... تلكَ « كومو » مَدى النظَرْ
واصدحي ، يا خواطري ، ... طُوِيَتْ شُقَّـةُ السَّفَرْ
ودَنَتْ جَنّـةُ المُنـى ... وحلا عنـدَها المقَرْ
قد بُعِثنـا بهـا على ... موعدٍ غيرِ مُنْتَظَرْ
في مسـاءٍ كأنّـه ... حُلُمُ الشيخِ بالصِّغَرْ
ألبحيْراتُ والجبالُ توشّحْنَ بالشجَرْ
وتنَقّبْـنَ بالغَمَـا ... مِ وأسفرنَ بالقمَرْ
و « البرونـاتُ » غادةٌ ... لَبِسَتْ حُلّـةَ السهَرْ
نُثِرَتْ فَوقهـا الدّيـا ... رُ كما يُنْثَـر الزّهَـرْ
وعَبَـرْنا رحابَهـا ... فأشارتْ لمن عبَـرْ

هاكها قبلَةً ، فمن رامَ فليركبِ الخطَرْ

فَسَمَونا لخدْرها زُمراً تلوها زُمَرْ

في زُجاجٍ مُحلّقٍ لا دخانٌ ولا شرَرْ

يتخطّى بنا الفضاءَ على السُّنْدسِ النّضِرْ

سُلّمٌ يُشبهُ الصراطَ تَسَامى علَى البصَرْ

فإلى النجْمِ مُرتقى وإلى السّحْبِ منْحَدَرْ

وَحَلَلْنا بقمّةٍ دونها قِمّةُ الفِكَرْ

بَهَجٌ في كُنُوزِها للمحبّينَ مُدّخَر

بابلٌ ؟ أمْ بحيْرةٌ ؟ أمْ قصورٌ من الدُّرَرْ؟

أم رُؤى الخُلد في الحياة تَمَثّلْنَ للبَشَرْ ؟

حبّذا أمسياتُها وحنيناً إلى البُكَرْ

ونزوعاً إلى السفينِ تَهيأْنَ للسّفَرْ

نَسِيَتْ شُغْلَهَا القلوبُ ، وهَلّلْنَ للسّمَرْ

أوجهٌ مثلما رَنَتْ زهرة الصّيْفِ للمطَرْ

أضحيانيّةُ السّماتِ هِلاليّةُ الطُّرَرْ

يتَوهّجْنَ بالشبابِ وَيَنْدينَ بالخفَرْ

طلعةٌ تُسعِدُ الشقيّ وتُعطي لَهُ العمُرْ

تمنحُ الحظّ من تَشَاءُ ، وتُبقي ، ولا تَذَرْ

إنّما تنظرُ السماءُ إلى هذهِ الصورْ

لســـرى الله خالقـــاً مُبْـــدِعاً ، مُعْجِزَ الأثَرْ
شاعـــرَ النيل ، طُفْ بها ، غَنِّهـــا كـــلَّ مبتكَرْ
ألثلاثـــونَ قـــد مَضَتْ في التفاهـــاتِ والهَـــذَرْ
فتـــزَوَّدْ مـــنَ النعيـــمِ لأيامِـــكَ الأخَـــرْ
أين وادي النخيـــلِ ، أم قاهرِيّاتُـــه الغُـــرَرْ ؟
لا تَقُـــلْ أخصبَ الثرى فهنـــا أوْرقَ الحجـــرْ
ها هنـــا يَشعُرُ الجمـــادُ ويُوحِـــي لمن شَعَرْ
آهِ لـــولا أحِبـــةٌ نزلـــوا شاطِىءَ النهَـــرْ
ورفـــاتٌ مُطَهَّـــرٌ وكريـــمٌ مـــن السِيَرْ
لتمنيّـــتُ شُرفَـــةً لِيَ في هـــذِهِ الحُجَرْ
أقطـــعُ العمـــرَ عندها غـــيرَ وانٍ عـــنِ النظَرْ
فلقـــد فـــازَ مـــن رأى ولقد عـــاشَ من ظفـــرْ

• • •

يا ابنـــةَ العالَـــمِ الجديـــدِ صِبـــي عالَمـــاً غَبَرْ
في دَمي مـــن تُراثِـــهِ نَفْحَـــةُ البَدوِ والحضَرْ
وأغانٍ لمـــن شَـــدَا ومعـــانٍ لمـــن فَخَـــرْ
ما تُسِـــرّينَ ؟ أفصحي ! إنَّ في عينِـــكِ الخَبَـــرْ
ألغريبـــانِ ههنـــا ليسَ يُجديهمـــا الحـــذَرْ
نحـــنُ رُوحانِ عاصفـــا نِ وجسمانِ مـــن سقَرْ

فاعذري الرّوحَ إن طغـــى ... واعذري الجسمَ إنْ ثـأرْ
نَضَبَتْ خَمْـــرُ بابـلٍ ... وَهَوَى الكـأسُ وانكـسَرْ
وهُنـــا كَرمَـــةُ الخلو ... دِ فطوبـى لمـن عَصَـرْ
فِيمَ ، والنبـــعُ دافِقٌ ، ... يَشتكي الظامىءُ الصَّدَرْ ؟
ولمنْ هـــذهِ العيـــونُ ... تغمّـــرنَ بالحَـــوَرْ ؟
بـــتَنَ يلعـــبنَ بالنّهى ... لَعِبَ الطّفــــلِ بالأكرْ
هنّ أصفـــى من الشّعـــا ... عِ وأخفـى مِن القـدَرْ
ولمـــن توشِيكُ النُّـــدَى ... وَثْبَةَ الطيرِ في السّحَرْ ؟
كـــلّ إلــفٍ لإلفــهِ ... هَـــمٌّ بالصّـــدْرِ وابتدرْ
عضّ في الثـوبِ واشتكى ... وطأةَ الخـــزّ والوبَرْ
سِمَـــةُ الطائـرِ المعـذّ ... بِ في قيْـــدِهِ نَقَـرْ
وَلمـــنْ رفّـــتِ المبـا ... سمُ واستَرسلَ الشّعَـرْ ؟
ثمَـــرٌ ناضـــجُ الجَنَى ... كيفَ لا نقطُـــفُ الثّمرْ ؟
ما أبى الخلـــدَ آدمٌ ... أو غَوى فيـــه أو عثَرْ
زَلّـــةٌ تورث الحِـــجى ... وتُرِي الله مـــن كفَـرْ
كأسنـــا ضاحِـــكُ الحبَا ... بِ ، مُصَفّـــى من الكَدَرْ
فاسكبِـــي الخَمـــر وارشفيـــهِ على رَنّـــةِ الوتَـــرْ
وإذا شئـــتِ فاسقنيـــــهِ على نَغْمَـــةِ المَطَـــرْ
فغداً يلهـــبُ الشبـــا ... ب وتَبقى لنـــا الذّكَـــرْ

تاييس الجديدة

ليلة أول أغسطس سنة ١٩٣٩ ، بمدينة زيوريخ ، على شاطىء بحيرتها إذ احتفل بعيد سويسرا الوطني الأكبر ، بين المواكب الصاخبة المرحة ، وأنوار المشاعل والأسهم النارية ، وأضواء معرضها العظيم .

روحي المقيمُ لديكِ ؟ أم شَبَحِي ؟
لعبتْ برأسي نَشْوَةُ الفَـــرَحِ !

يا حانـــةَ الأرواحِ ، ما صنَعَتْ
بالرّوحِ فيـــكِ صُبابـــةُ القدَحِ

ما للسمــاءِ أديمُهَـــا لَهَبٌ ؟
ألفجرُ ؟ إنَّ الفَجْرَ لم يَلُـــحِ !

ولِمَ البحيرةُ مثلمـــا سُجِرَتْ
أو فُجِّرَتْ مـــن عِرْقِ مذبَيـــحِ !

عرَضَتْ بفاكهة محرَّمةٍ
وعرضتُ ، لمْ أنطقْ ولمْ أبُحِ

يا ربِّ ، صُنْعُكَ كلّهُ فَنٌّ
أين الفرارُ ، وكيفَ مُطّرحي

هذي الروائعُ ، أنتَ خالقُها
ما بينَ مُنجردٍ ومتّشِحِ

« تاييس » لم تعبثْ براهبها
لكنّه أشفى على البُرَحِ

ما بينَ أسرارٍ مُغلّقةٍ
وطروق بابٍ غيرَ منفتحِ

عرَضَ الجمالُ له فأكبَرَهُ
ورآكَ فيهِ فجُنَّ من فَرَحِ

أترى مُعاقبتي على قدَرٍ
لولاكَ لم يُكتَبْ ولم يُتَحِ !؟

إنّي عبدتُكَ في جَنَى شفةٍ ،
ويدٍ ، ووجهٍ مُشرقِ الوَضَحِ

ولو استطعتُ ، جعلتُ مسبحتي
ثمرَ النهودِ ، وَجُلَّ في السُّبَحِ

نارٌ تَطـــيرُ ، ومَوْكبٌ صَخِـبٌ

من كلِّ ساهي اللحـــظِ منسـرِحِ

لولا ابتسامـــةُ جارتي ، وفـــمٌ

يـــدنو إليَّ بِصَـــدْرِ منشَرِحِ

لحسبتُهـــا « روما » تمـورُ لظـىً

في قَهْقَهَاتِ الساخـــرِ الوَقِحِ

زهـــوٌ تملكَـــني ، فأذهلني ،

ومنَ الذهـــولِ طرائفُ المُلَـــحِ

أأنا الغريبُ هنا ومِـــلءُ يـــدي

أعطافُ هـــذا الأغيَدِ المَـرِحِ ؟

خَفَقتْ على وجهـي غدائرُهـــا

فَجَذَبتُهـــا بذراعِ مجتَـرِحِ

لم أدرِ ، وهيَ تُديرُ لي قـــدحي،

من أين مُغتبَقـــي ومُصطبحـي

وشدا المغنّـي ، فاحتشدتُ لهـــا

كم للغنـــاءِ لديَّ من مِنَـــحِ ؟

خمرة الشاعر

ربتي ، ربّةُ أشعاري ، وحُبّـي ، وغنائي
هي حوريّـــةُ غابٍ لم تَبِـــنْ للشعراءِ
وعروسٌ من بنَاتِ الجنِّ لم تَبْـدُ لرائـي
مثلها لم يرَ صيّادٌ على صفحــةِ مــاءِ
فتنــةُ الشاعرِ في وحدتــه كلَّ مساءِ
غنّتِ الأحــلامُ في غرفته لحنَ اللّقاءِ
وسَرتْ ترقُصُ حَوْليْه على خفْقِ الهواءِ
ورفيفِ السّحْبِ والأنجمِ والشّهْبِ الوضاءِ
ولغـــيري لم تكُنْ تخطرُ في هذا الرواءِ
لا ، ولم تَرْوِ كهذا اللحنِ في هذا الصّفــاءِ
وليالي الصّيْفِ منها كأماسيِّ الشتــــاءِ
بِتُّ أسقيها وتسقيني على مَحْـضِ الوفاءِ
خَمــرةً ما قَبّلَتْ غـــيرَ شفاهِ الأنبياءِ

خمرةٌ في الغيب كانتْ قطراتٍ من ضيــــاءِ
خُتِمتْ بالشَّفقِ الورديِّ في أصفى إنــاءِ
جُبِلَتْ فَخَارَتَاهُ مـن صفاءٍ ونقــاءِ
حدّثوا عنها ، وما أحلى حديثَ الندمــاءِ
قالَ منهُمْ واحدٌ في غَيْرِ زَهْوٍ وادّعاءِ :
هذه الخمرةُ كانت للمـــوكِ أتقيــــاءِ
عَصَروها من جَنَى الربّاتِ في فجرِ شتــاءِ
ثمّ آلتْ لغــلامٍ رائعٍ جمِّ الذكــاءِ
شَرِهِ النَّظْرةِ ، عربيــدٍ ، شديدِ الغُلَواءِ
عَشِقَ البحرَ وعافَ القصرَ مرفوعَ البنـاءِ
ومضى يضربُ في الكَــوْنِ على غيرِ اهتداءِ
عاشَ كالقرصانِ يطوي كلَّ بحرٍ وفضـاءِ
بِشراعٍ صُنْعُهُ إحــدى أعاجيبِ الخفاءِ
غَزِلاً يملك بالشِّعْرِ مقاليــدَ النســاءِ
كلما هامَ بأنثى أو صَبَـــا بعدَ اشتهاءِ
وشكا الكأسُ إليــه طولَ هَجْرٍ وجفاءِ
همّ أن يشربَ فارتدّ ، فأغضى في حيـاءِ
ضَنّ بالقَطْرةِ منها ، وكذا شرعُ الــولاءِ
ومضى جيلٌ وجيلٌ ، وهو مشبوبُ الدمــاءِ

ضارباً في العاصفِ الثائـرِ والرّيحِ الرّخـاءِ
وأتاهُ القَدَرُ الساخرُ أو حكمُ القضــاءِ
فدعا الرّباتِ واستصرخَ ، من فَرْطِ عيــاءِ
فأتَتْهُ ربّةُ الشّعْـــرِ على رَغْمِ التنائـي
قال : إنْ متّ فما أجدر مثـلي بالرّثــاءِ
ورثاءٌ منكِ يُحييـــني على رغمِ الفنـاءِ
وحباهـــا سِرّهُ الخالـدَ أو سِرّ البقـاءِ
هامساً ، والنّورُ في ناظرِهِ وَشْكَ انطفاءِ :
لكِ ما استُودِعْتُ أو ما صُنْتُ في هذا الإناءِ
لا تذودي عنه معشوقَكِ ، يا بنتَ السمــاءِ
إنه مَلاّحُ بحــرٍ ما لهُ مِـــن نُظَـــراءِ
فيه أحيا ، وبه أنشُرُ في البحـــرِ لوائـي

• • •

هذه خَمرةُ أشعاري ، وحُبّــــي ، وغنائي
في قصيدٍ مُحْدَثٍ ، أو في حديثِ القدماءِ

خمرة نهر الرين

يتفرد نهر الرين بجنات أعنابه، وأشجاره الباسقة، وقصوره التاريخية، ذلك النهر الذي ينبع من سويسرا ويمر بين فرنسا والمانيا ويخترق هولندا حتى مصبه في بحر الشمال، وقد تغنى بجماله وفتنته شعراء مبدعون احتفل الأدب بآثارهم فأودعوا قصائدهم أرخم ما غناه عشاق نهر الرين، وقد أوحت إلى الشاعر المصري ليلة قضاها على ضفافه بهذه القصيدة التي أهداها إلى صديقة سويسرية التقى بها في ذلك الجو الساحر!.

كنزُ أحلامكَ، يا شاعرُ، في هذا المكانِ
سحرُ أنغامكَ طوّافٌ بهاتيكَ المغاني
فجرُ أيامكَ رفّافٌ على هذي المحاني
أيّها الشاعرُ، هذا الرّينُ، فاصدحْ بالأغاني

كلّ حيّ وجمادٍ ههنا
هاتفٌ، يدعو الحبيبَ المحسِنا

يا أخا الرّوح، دعا الشوقُ بنا
فاسقِنا من خمرةِ الرّين، اسقِنا

عالمُ الفتنةِ ، يا شاعرُ ؟ أم دنيا الخيـالِ ؟
أمروجٌ عُلّقتْ بين سحابٍ وجبالِ ؟
ضحكتْ بين قصورٍ كأساطيرِ الليالي
هذه الجنّةُ ، فانظرْ أيّ سحرٍ وجمالِ !

يا حبيبَ الروحِ ، يا حلمَ السّنا
هذه ساعتُنا ، قمْ غنّنا

سكرَ العشّاقُ إلاّ أننا ...
فاسقنا من خمرةِ الريـنِ اسقنا

ليلةٌ فوقَ ضفافِ الرّينِ حُلْمَ الشعراءِ
أليالي الشرقِ ، يا شاعرُ ؟ أم عرسُ السماءِ
الدّجى سكرانُ ، والأنجمُ بعضُ الندماءِ
أنصتَ الغابُ ، وأصغى النهرُ ، من صخرٍ وماءِ

فاسمعِ الآنَ البشيرَ المعلنا
حانتِ الليلةُ ، والفجرُ دنا

فاملإِ الأقداحَ من هذا الجنَى
واسقنا من خمرةِ الرّينِ ، اسقنا

هاهُم العشّاقُ قد هبّوا إلى الوادي خِفافا
أقبلوا كالضوءِ أطيافـــاً وأحلاماً لِطافـا
ملأوا الشاطىءَ همســـاً والبساتينَ هُتافـا
أيّها الشاعرُ ! هذا الرّينُ ! فاستوحِ الضّفافا

ألصِّبا ، والحسنُ ، والحبّ هنـــا
يا حبيبــي ، هــذه الدنيا لنـا

فاملإ الكأسَ عـلى شدوِ المـنى
واسقنا من خمرةِ الرّين ، اسقنـا !

يا ابنةَ « الآرِ » حديثُ الأمسِ ما أعذبَ ذكرَهْ
كانَ حُلْماً أن نرى الرّينَ وأنْ نشربَ خمرَهْ
وشربنا ، فسكرنـــا ، وأفقنا بعد سكرَهْ
ووقفنا لوداعٍ ، وافترقنا بعـــد نظـــرَهْ

أين أنتِ الآنَ ؟ أم أيـــن أنـا ؟
ضربت أيدي الليـــالي بيننـــا !

غيرَ صوتٍ طافَ كالحلْم بنـــا :
اسقنا من خمرة الرّين ، اسقنـــا

خيال

عَشِقنا الدُّمَى وعبدنا الصُّوَرْ
وهِمنا بكلِّ خيالٍ عَبَرْ

وصُغنا لكَ الشعرَ ، حُبَّ الصِّبا ،
وشدوَ الأماني ، وشَجوَ الذِّكَرْ

تَغَنَّتْ به القُبَلُ الخالداتُ
وغنَّى بإيقاعها المبتكَرْ

وجئنا إليكَ بملْكِ الهوى ،
وعرشِ القلوبِ ، وحُكْمِ القدَرْ

بأفئدةٍ ، مثلما عَرْبَدَتْ
يدُ الريحِ في وَرَقاتِ الشَّجَرْ

وأنتَ بأفقِكَ ساجي اللحاظِ
تُطِلُّ على سُبُحاتِ الفِكَرْ

دنوتَ ، فقلنـــا رُؤى الحالمـينَ ،

فلمـــا بَعُدْتَ اتّهَمنا النّظَـرْ

وحامتْ عليـــكَ بأضوائهـــــا

مصابيـــحُ مثل عيُونَ الزّهَـــرْ

تتّبعْنَ خَطْوكَ عَبْرَ الطريـــــقِ

كما يتحـــرّى الدليـــلُ الأثرْ

يُقبّلنَ مــــن قدميــكَ الخُطى

كمـــا قبّـــل الوثَنيّ الحَجَـرْ

مشى الحسنُ حولكَ في مَوْكـــبٍ

يــــرِفّ عليــه لـــواء الظفَـرْ

تَمثّـــلَ صَـــدرُكَ سلطانَــــهُ

كجبّارٍ وادٍ تحـــدّى الخَطَـــرْ

بنَهـــدينِ ، يستقبـــلانِ السماءَ

كأنّهمـــا يُرضِعـــانِ القَمَـرْ

تساميتَ عـــن لُغَةِ الكاتبـــــينَ

وروعةِ كلِّ قصيـــــدِ خَطَـرْ

سِوى شاعـــــرٍ في زوايا الحيـــــاةِ
دَعَتْـــــهُ مباهجُهـــــا فاعتَـــذَرْ

أكبَّ عـــــلى كأســـــهِ ، وانتحى
صدى الليلِ ، في اللحظاتِ الأخَـــرْ

رنا حيثُ ترقـــــبُ أحلامُـــــــهُ
خيالكَ في الموعـــــدِ المُنتظَرْ !

رجوع الهارب

إذا تمرد المحبون على حكم الهوى ، وضاق كيوبيد بصراعهم وبكائهم، فتح لهم باب ديره فخلصوا منه ناجين . وانطلقوا هاربين من أسرة ينشدون السلو والنسيان في حياة أصبحت تنكرهم وكأن لم يتصلوا بها وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه . هنالك يرجع الهارب نادماً مأخوذاً بسحر تلك الأيام التي كانت تشرق عليه من خلال ديره القديم .

قرّبتُ للنورِ المشعِّ عيُونِي
ورفعتُ للّهبِ الأحمّ جبيني

ومشيتُ في الوادي يمزّق صخرهُ
قدَمي ، وتُدْمي الشائكاتُ يميني

وعدوتُ نحو الماء وهو مقاربي
فنأى وردّ إلى السرابِ ظنوني

وبدَتْ لعينيَ في السماءِ غمامةٌ
فوقفتُ ، فارتدّتْ — هنالكَ — دوني

وأصختُ للنَّسمـــاتِ وهي هوازجٌ
فسمعتُ قصفَ العاصفِ المجنـــونِ

يا صبحُ : ما للشمسِ غيرَ مضيئـــةٍ
يا ليلُ : ما للنجمِ غـــيرَ مبـينِ ؟

يا نارُ : ما للنارِ بـــينَ جوانحـــي
يا نورُ : أينَ النـــورُ ملءُ جفوني ؟

ذهبَ النهـــارُ بحـــيرتي وكآبتي
وأتى المساءُ بأدمعـــي وشجـــوني

حتى الطبيعة أعرضـــتْ وتصامتْ
وتنكـــرتْ للهـــاربِ المسكـــينِ

• • •

إنْ لم يكن لي من حنانِـــكَ موئـــلٌ
فلمنْ أبـــثُّ ضراعتي وحنيـــني ؟

آثرتَ لي عيشَ الأسيرِ فلم أطِـــقْ
صبراً وجُنَّ من الإسار جنـــــوني

فأعدتني طلْقَ الجناحِ وخلْـــتَ بي
للنـــورِ جنةَ عاشـــقٍ مفتـــونِ

وأشرتَ لي نحوَ السماءِ فلم أطِـــرْ
ورددْتُ عـــينَ الطائـــرِ المسجـــونِ

نسي السماءَ وباتَ يجهـــلُ عالمـــاً
ألقى الحجابَ عليـــه أسرُ سنـــينِ

ولقد مضى عهدُ التنقـــلِ ، وانتهى
زَمَـــني إليكَ بصبوتي وفتـــوني

لم ألْقَ بعدكَ ما يَشُوقُ نواظـــري
عنـــدَ الرياضِ ، فليسَ ما يصبيني

فهتفتُ أستوحي قديـــمَ ملاحـــني
فتهـــدّجتْ وتعثّـــرتْ بأنيني

ونزلتُ أستذري الظلالَ فعفْنَنَـــني
حتى الغصون غدَوْنَ غـــيرَ غصونِ

فرجعتُ للوكْرِ القديـــمِ وبي أسىً
يطغـــى عليّ وذلّـــةٌ تعرونـــي

لما رأتْهُ اغرورقتْ عيناي مـــن
ألـــمٍ ، وضجَّ القلبُ بعدَ سكونِ

ومضتْ بيَ الذكرى فرُحْتُ مُكذّباً
عيـــني ، وَمُتّهماً لديـــهِ يقيني

وصحوتُ من خبَلٍ وبي ممـا أرى
إطراقُ مكتئـبٍ ، وصمتُ حزيـنِ

فافتحْ ليَ البـــابَ الذي أغلقتــــه
دوني ، وهاتِ القيـــدَ غيرَ ضنـينِ

دعني أُرَوِّ القلبَ من خمـرِ الرّضى
وأُنِـمْ ، على فجرِ الحنانِ ، عيوني

وأُعِدْ إلى أسْرِ الصّبابــةِ هاربـاً
قد آبَ من سَفَرِ الليالي الجـــونِ

عافَ الحيـــاةَ على نواكَ طليقــةً
وأتاكَ ينشدُهَـــا بعينِ سجينِ !!

العشاق الثلاثة

« الى أدعياء الحكمة والمعرفة »

سَرَى القمرُ الوضّاحُ بين الكواكـب
يُفكّرُ فيما تحتهُ من غيـاهبِ

فنـاداهُ من وادي الخليـين هاتفٌ
بصوتِ محبّ في الحيـاةِ مُقاربِ

يقولُ له : يا روعةَ الحسنِ والصِّبا
وأجملَ أحلامِ الليالي الكـواعِبِ

أنا العاشقُ الوافي إذا جنّـني الدّجى
وراعيكَ بين النيّـراتِ الثواقـبِ

ألا ليتني حُـرّ كضوئكَ أرتقـي
عوالمكَ الملأى بشتّـى العجائبِ

ويا ليتَ لي كنزَ ابتساماتِـــــكَ التي

تُبعثرها في الكونِ من غيرِ حاسبِ !

• • •

فأصغى إليهِ الضوء في صفوِ جـــذلانِ

وأصفى على الوادي شعاعَ حنـــــانِ

وجاسَ خلالَ السّحْبِ والماءِ والثرى

فلم يرَ في أنحائها وَجْهَ إنســـــانِ

فصاحَ بهِ : يا صاحبي ضلَّ ناظري

فأين ترُى ألقاكَ أمْ كيفَ تلقاني ؟

فأوما لهُ إني هنـــــا تحتَ شُرفــتي

وراءَ زجاجيهـــــا أخذتُ مكانــي

أبى البردُ أن أستقبِلَ الليلَ قائمـــــاً

وأن أنزلَ الوادي بحيــــثُ تراني

وحسبُ الهوى من عاشقٍ لكَ وامــقٍ

تزَوّدُ عيني من سَنَا ضوئِكَ الحاني!

• • •

فألقى عليه الضوءُ نظـــــرةَ حائرٍ

وأعرضَ عنهُ بابتسامةِ ساخـــــرِ

وقالَ لهُ : يا صاحبي قد جهلتَـــني

ويا رُبَّ شعرٍ ساقـــهُ غيرُ شاعـــرِ

أنا الموثَقُ المكدودُ طالتْ طريقُـــه

طريقُ أســيرٍ في رعايـــةِ آسرِ

تجاذبُـــني طاحونـــةُ الشمسِ كلما

وقفتُ ، وتمضي بي سياطُ المقـــادرِ

وما بسمتي إلاّ دموعٌ مـــن اللظى

قد التمعتْ في وجهِ سهمـــانَ حاسرِ

فدعْ عنكَ يا أعجوبةَ الحبِّ عـــالمي

فقبلكَ لم يَلْقَ الأعاجيبَ ناظـري !

• • •

وأمعنَ في تفكيرهِ القمـــرُ الزاهي

فمرَّ بارضٍ ذاتِ عُشْبٍ وأمـــواهِ

يناجيهِ منهـــا عاشق ذو ضراعـــةٍ

مناجاةَ صوفيٍّ لِطَيْـــفِ إلـــهِ

يقول لَه : يا مُشْهِدي كلَّ ليلةٍ
جمالَ مُحيّاً رائعِ الحسنِ تيّــــاهِ

شبيهٌ بهــــذا الضوءِ نورُ جبينـــهِ
على أنّه في الناسِ من غـــيرِ أشباهِ

وترسُم لي الأشباح طيفَ خيالـــهِ
فأدنو لضـــمَّ أو للثـــمِ شفاهِ

تمنّيْتُ لو وَسّدْتَ خدّكَ راحـتي
وصدركَ خفّاقٌ ، وجفنُك ساهـي

• • •

فرفَّ على الوادي الشعاعُ طروبـــاً
وناداهُ من بينِ الظـــلالِ مُجيبـا

أزِحْ هذه الأغصــــانَ عنكَ لعلّني
أصافحُ وجهـاً ، من هواكَ حبيبـا

فجاوبَهُ : يا قُرّةَ العـــينِ إنني
قد اخترتُ من شطِّ الغديرِ كثيبـــا

إذا أتعبَتْ عيـــني السماءُ تَطلّعاً
وخالستُ لحظـــاً للنجومِ مُريبـا

ففي صفَحات الماء نهـــزةُ عاشقٍ
يَراكَ على بُعْدِ المـــزارِ قريبــا

خلوتُ به ، أرعاكَ أوفَى قسامـــةً
وأوفرَ من سحرِ الجمـــالِ نصيبا !

• • •

فغاضَ ابتسامُ الضوءِ من فرط حيرةٍ
وصاحَ : نجيّي أنتَ حقّرتَ سيرتي

هو الكونُ مرآتي ، ومجلَى مفاتـــني
وما لغديرٍ أن يمثّـــلَ صورتـــي

وما نَظَرَ العشّاقُ إلاّ لعالَـــــمٍ
يُعَظِّمُ في المعشوقِ كلّ صغـــيرةٍ

أعيذُ الـــذي شبّهتَـــني بجماله
أديمَ مُحَيّا مثل صمّـــاءِ صخرتي

أنا الفحمةُ البيضاءُ إن جنّني الدّجى
أنا الجمّة السّوداءُ رأدَ الظهـــيرةِ

فَدَعْ عالَم الأفلاكِ واقنعْ بلجّـــةٍ
وغازلْ من الأسمـــاكِ كلّ غريرةٍ !

• • •

وبَيْنا يهيـــمُ الضوءُ في سُبُحاتِهِ
وقد غطّ هذا الكونُ في سُخرياتــهِ

رأى شبحاً في قربِ نــارٍ كأنمــا
يودّعُ طيفـــاً غابَ عــن نظراتهِ

يمدّ ذراعيـــهِ ، ويُرسلُ صوتَه
بلوعةِ قلبٍ ذابَ في نبراتـــــهِ

إلى القمرِ الساري مُحيّاهُ شاخـصٌ
كصاحبِ نُسْكٍ غارقٍ في صلاتـهِ

فحامَ عليهِ الضوءُ واستمهلَ الخُطى
وأجرى سناهُ الطلْقَ في قَسماتـــهِ

وصاحَ به : يا شيخُ ، ما أنتَ قائـلٌ
تكلّمْ ! فإنّ الليلَ في أخرياتـــهِ

• • •

فقالَ له : يا باعثَ الحبّ والمـــنى
سلِمْتَ وحيّتْكَ العوالمُ والدّنــى

شفيتَ جوَى شيخٍ أحبّـــك يافعاً
وعاشَ بهذا الحبّ جذلانَ مؤمنــا

وأفنيتُ عمري أرتقي عاليَ الـذّرى
إلى أن بلغتُ اليومَ مشـواكَ ههنـا

وأوقدُ ناري كي تَراني وأنثـني
لأطلقَ ألحاني ، وأدعوكَ مَوْهِنا

وقيلَ : ضنينٌ لا يجودُ بوصلـه
فهأنذا ألقاكَ ، يا ضوءُ ، مُحسنـا

تساوتْ كلابٌ تنبحُ البدرَ ساريـاً
ونُوّامُ ليـلٍ أنكروا آيةَ السنا !

• • •

فحدّقَ فيه الضوءُ وارتدّ مُغضَبـا
وقالَ لهُ : أفنيتَ في سُخفك الصّبا
ولمّا تُرحْ جفناً من السهدِ مُتعبا
وسُخريةٌ بالنـارِ ، أن تتقرّبـا
كأنّ شعاعي في جفونكَ قد خبـا
ومن عبَثٍ مثواكَ في هـذه الرّبى
على حينِ لم تبلغْ من النـورِ مَرْقبـا
وماكنتَ إلاّ الواهـمَ المترقّبـا
وثالثَ عشاقٍ بهمْ ضِقتُ مذهبـا
وكانوا لأمثـالِ الخليّينَ مَضربـا

فوا أسفاً ، ما كنتُ في الدّهرِ مذنبا
فأجزى بنجوى من تعشّق أو صبَا
وساقَ على حبي الدليلَ المكذّبا
سَل العاصيَ الهاوي من الخلدِ هل نبا
به الليلُ لمّا آثرَ الأرضَ واجتبى ؟
أأبصرَ قبلي في الدّجنّةِ كوكبا
أضاءَ له الدّرْبَ السحيقَ المشعّبا
وهلْ في سنا غيري تملّى وشبّبا
بحوّاءَ واهتاجَ اليراعَ المثقبا
حويتُهما روحاً طريداً مُعذّبا
فذابَ حيائي منهما ، وتَصبّبا
وأورثني هذا الشحوبَ ، وأعقبا
رأيتُ فماً يدنو ، ووجهاً تخضّبا
وصدراً خفوقاً فوق صدرِ تَوثّبا
غرائزُ فيها الغيّ والنقصُ رُكّبا
تلمّسُ في ضوئي الأثامَ المحبّبا
فيا شيخُ ، دَعْ هذا الوشاحَ المذهّبا
ترَ الحمأ المسنونَ في الكأسِ ذُوّبا

طفا الســراحُ فيه ، والتراب ُ ترسّبــا

وإن َكلابَ الأرض ِ أشرفُ مأربــا

ينــيرُ لها ضــوئي الظلامَ لتجتنبا

خُطَى اللصّ يستارُ الطريقَ المحجّبــا

فإنْ نَبَحتْ ضوئي ، تسمّعتُ معجبا

بأرخم ِ لحن ٍ ، رنّ في الليل ِ مطربــا

تحيّةَ مُثْنٍ بي أهــلَ مُرحّبــا

بني آدم ٍ ، إنْ لم يكنْ آدمُ الأبــا

رجوتُ لكُمُ من عالم ِ الرّجْس ِ مهربا

وآثرتُكمْ بالكلب ِ جــداً مهذّبا

وأجمــلُ بالإنسان ِ أنْ يتكلبــا

ومالَ عن الأرض ِ الشعاعُ وغرّبــا

ووسوسَ في صدر ِ الدّجى فتألّبــا

غرفة الشاعر

أيها الشاعرُ الكئيبُ ، مضى الليـــــ

ـــلُ وما زلتَ غارقاً في شجونِــكْ

مُسْلِماً رأسَكَ الحزينَ إلى الفكـــ

ـــر ، وللسهدِ ذابلاتِ جفُونِــكْ

ويَدٌ تُمسكُ اليرَاعَ ، وأخـــرى

في ارتعاشٍ تمـــرّ فوقَ جبينِــكْ

وفمٌ ناضبٌ به حَـــرّ أنفـــا

سِكَ يطغى على ضعيفِ أنينِــكْ

• • •

لستَ تُصغي لقاصفِ الرّعدِ في الليـ

ـلِ ، ولا يزدهيـــكَ في الإبراقِ

قد تمشّى خلالَ غرفتِكَ الصمـــ

ـتُ ودبَّ السكونُ في الأعمـــاقِ

غيرَ هـــذا السراجِ ، في ضوئه الشا

حبِ ، يهفـــو عليكَ من إشفاقِ

وبقايـــا النيرانِ ، في الموقدِ الذا

بلِ ، تبكي الحياةَ في الأرمـــاقِ

• • •

أنتَ أذبلت بالأسى قلبَـــكَ الغضَّ

وحطّمتَ مِنْ رقيـــقِ كيانـكْ

آه ، يا شاعري ، لقد نَصَلَ الليـــ

ـلُ وما زلتَ سادراً في مكانِـكَ

ليس يحنو الدّجى علـيـــكَ ولا يأ

سى لتلكَ الدّمـــوعِ في أجفانـكْ

ما وراءَ السّهادِ في ليـــلكَ الـدّا

جي ، وهلاّ فرغتَ من أحزانـكْ ؟

فَقُمِ الآنَ مِـــن مكانِكَ واغنمْ

في الكرَى غبْطَةَ الخلي الطّــــروبِ

والتمسْ في الفـــــراشِ دِفئاً ينسّـــ

ـــيكَ نهارَ الأسى وليلَ الخطــوبِ

لستَ تُجْزَى من الحياةِ بما حُمّـــــ

ـــلتَ فيها من الضّنـــى والشحــوبِ

إنها للمجونِ ، والختـــلِ ، والزّيـــــ

ـــفِ ، وليستْ للشّاعرِ الموهـــوبِ !

عاشق الزّهر

يا ليتَ لي كالفراش أجنحةً　　　أهفو بها في الفضاءِ هيمانا

أدفُّ للنّورِ في مشارقه　　　وأغتذي من سناه نشوانا

وأرشفُ القطرَ من بواكرِه　　　فلا أرودُ الضفافَ ظمآنا

وألثمُ النّورَ في سنابله　　　مصفقاً للنسيم جذلانا

حتى إذا ما المساءُ ظلّلني　　　سربتُ بينَ الوُرودِ سهرانا

أشربُ أنفاسَها وقد خفَقَتْ　　　صدورها للربيع تحنانا

تحلمُ بالفجرِ فوقَ جنّتها　　　يموجُ فيه الغمامُ ألوانا

وبالعصافيرِ في ملاحنِها　　　تهزّ قلبَ الصباحِ إرنانا

لو يعلمُ الزهرُ سرّ عاشقِه　　　أفردَ لي منْ هواهُ بُستانا

فلا تراني العيونُ مقتحماً　　　سياجه ، أو تحس لي شانا

إذن لغرّدتُ في خمائلِه　　　وصغتُ فيه الحياةَ ألحانا

لكنّهُ شاء خلقَ مبتدعٍ   من فنّه العبقريّ فنانا
أرادهُ شاعراً فدلّههُ   وسامَهُ جفوةً وهجرانا

فليحمني الحسن زهرَ جنّته   وليُقْصني العمزَ عنه حرمانا
ما كنت لولاه طائراً غرداً   ولَوْ جهلتُ الغناءَ ما كانا !

القطب

نظمها الشاعر على أثر مشاهدة رواية سينمائية تصور مشاهد القطب الشمالي .

هو ليلٌ من الغياهب ضافي
وأديمٌ في لُجّة الثلج طافي

وبحارٌ ، إن رُدْتَها ، لم تجد غيـ
ـرَ جليد من لجّة وضفاف

وجبالٌ من الثلوج تدجّى
رائعات السفوح والأعراف

وصحارى لا ينتهي الركب فيها
عند صخرٍ أو واحة مئناف (1)

(1) المئناف : الشماء .

وطن الزمهريـــر والثلج ، لا الـ
ـقَيْظ ولا كدرة الرمـــال السوافي

وهي مَغْدَى السفين والدبّ ، لا مغـ
ـدى نياق الفَــلا ، وذئب الفيافي

عالمٌ كلّـــه سكـــونٌ وصمتٌ
مـــــتّرامي الحـــدود والأطراف

لا ترى للنهـــار والليـــــل في وا
ديه يومـــاً من دورةٍ واختـــلاف

أو تحسّ الأرواح قصفَ الرياح الـ
ـهوج فيه ، أو هـــدرةَ الرجّاف

لا اصطفاقَ الغصون ، لا هَدْرَ الطيـ
ـر ، ولا أنّـــةَ النمير الصـــافي

عَرِيتْ أرضه من العشــب الأخـــ
ـضر والدَّوْحِ سابــغِ الأليــافِ

قِفْ بهذا الوادي الرهيبِ وحَـــدّقْ
فيه ، والليـــل مُؤْذنٌ بانتصـــافِ

وانظرِ الشمسَ ، في الغياهبِ ، صفرا

ءَ ، تَهادى في رائــعِ الأفــوافِ

يغمـــرُ الكائناتِ منها شعُـــاعٌ

مرسلٌ من غلالةِ الـــرّوعِ ضافي

يحسبُ الناظرونَ في الأفـــقِ منـــه

حُمرةَ الوَرْسِ [1] أو مزيجَ السّلافِ

وهــــو غيبٌ محجّبٌ دونَ مـــرآ

هُ اقتحامُ الردى ورَنْقُ الذعــافِ !

• • •

حدثيــــني ، يا شمسَ منتصفِ الليـ

ـــلِ ، فليسَ الحديثُ عنكِ بخــافِ!

أيّ أفقٍ من عالمِ الأرضِ هـــــذا

شاحبُ اللونِ ، باهت الأكنــافِ ؟

فيــــه من صفرةِ الفنــاء ، وفيــه

من سوادِ النحوسِ لون الغــدافِ ؟

(١) الورس : نبات كالسمسم يصبغ به .

أهُوَ القطب ؟؟ فتنة الأبدِ الخا
لي ، ومغدى الظنون والأرجافِ ؟!

أم هو العالَم الذي جهلوه
وَنأى أوجُهُ على الكشّافِ ؟

أيّ سرّ للجاذبية فيه
يأخذ الأرضَ نَحْوَه بانحرافِ ؟

أيّ نجم في أفقه رَصَدوه،
لمسارٍ حولَ الثرى ومطافِ ؟

لكأني به مغاورَ جنٍّ
مستسرّي الأرواحِ والأطيافِ

لا يقيمونَ في ذراهنّ والليـ
ـل على الكون مطبق الأسدافِ

فإذا أقبلَ النهار تولوا
وتواروا خلالَ تلكَ الشعافِ

وأراه مِجَنّ كلّ خفيّ
من تهاويل ساحرٍ عرّافِ

يستمــــدّ الأنباءَ منــهُ ويُــدلي
بالأحاديثِ وهي جِـــــدّ زيافِ

وبها من خفــاءِ مهبطِـــهِ الخـا
في خفيّ الأخبـــــار والأوصـافِ

وهوَ الشاطـــــيءُ الذي في حفافيـــ
ــهِ تقَرّ الأنغـــامُ بعــدَ طـوافِ

كلّ لحـــــنٍ من الملاحـــنِ مهمـا
أبدعتـــــه أنامـــلُ العـزّافِ

فإليه يصوبُ في سُــدفِ الليْـــ
ــلِ ويثوى صداهُ بـينَ الحفـافِ

ليتَ شعري أيستحيـــــلُ صدّى في
لجّــــه ، أم يقرّ في الأصـــدافِ ؟!

إنّ هذي، يا شمسُ ، ألحانُ قلبي
مُرْسَلاتٍ عن مدمعــــي الــذرّافِ

فاشهديها تقـــــرّ في جوفــهِ النـا
ئي ، فكَمْ فيهِ من حُطـامٍ أثافي

• • •

أيها القطبُ ، حَدّثِ الكونَ هــــلا
تُسعدُ الشعــــرَ ليلــةً باعــترافِ ؟

طالَ بالشمسِ في دجــاكَ اصفرارٌ
لا الدّجى حائلٌ ولا الضوءُ صــافي

لم تَجزْ عن ثـــــراكَ قيدَ ذراعٍ
أو تُنَبّــــهُ جفـــــنَ الصباحِ الغافي

قيل حامــــوا على ذُراكَ ، وألقوا
فوقَ واديـــــكَ نظرةَ استشــرافِ

وأراهم في زعمهـــــم قد أسفّــوا
بكَ ، يا قطبُ ، أيّمـــا إسفــافِ

تشهدُ الكائنـــــاتُ أنكَ أمسيـــ
ـــتَ ، وتمسي ، سِرّ الوجودِ الخافي

القمر العاشق

« إلى ذات الغلالة الرقيقة النائمة تحت نافذتها المفتوحة في ليالي الصيف المقمرة » .

إذا ما طافَ بالشّرفــــةِ ضـــوءُ القمَـــرِ المُضْنَى
ورفَّ عليــــكِ مثــلَ الحُلُــمِ أو إشراقــةِ المعنَـــى
وأنتِ ، على فــراشِ الطّهــرِ ، كالزّنبقةِ الوَسْنَـــى
فضُمّي جسمَــكِ العاري وصونِــي ذلكَ الحُسْنَـا

• • •

أغارُ عليــكِ من سَابٍ كأنّ لضوئِــهِ لحنَـا
تــدقُّ لهُ قلـــوبُ الحُـــورِ أشواقــاً إذا غنّـــى
رقيــقُ اللّمْسِ ، عربيــدٌ ، بكــلّ مليحــةٍ يُعنَـــى
جــريءٌ ، إنْ دعــاهُ الشّــوْقُ ، أن يقْتَحِمَ الحُصنا !

• • •

تحدَّرَ من وراءِ الغيم ، حينَ رآكِ ، واستأنى
ومسَّ الأرضَ في رفقٍ يشُقّ رياضَها الغنّا
عجبتُ لهُ ، وما أعجبُ كيفَ استلمَ الركنا ؟
وكيفَ تَسَوّرَ الشّوكَ ؟ وكيفَ تسلّقَ الغُصْنا ؟

• • •

على خَدّيكِ خمرُ صبابةٍ أفرغها دُنّا
رحيقٌ من جَنَى الفِتْنَةِ لا ينضبُ أو يفنى
وفي نهديكِ طِلّسمانِ في حَلّهما افتنّا
إلى كنزهما المعبودِ باتَ يُعالجُ الرّدْنا

• • •

أغارُ ، أغارُ إنْ قَبّلَ هذا الثغرَ أو ثَنّى
ولفّ النّهْدَ في لينٍ وضمّ الجَسَدَ اللّدْنا
فإنّ لضوئهِ قلباً وإنّ لسحرهِ جَفْنا
يصيدُ الموجةَ العذراءَ من أغوارِها وَهْنا !

• • •

وكم من ليلةٍ لمّا دعاهُ الشوقُ واستدنى
جثا الجبّارُ بَيْنَ يَدَيْكِ طفلاً يشتكي الغَبْنا
أرادَ ، فلم يَنَل ثغراً ورامَ ، فلم يُصِبْ حِضْنا
حَوَتْكِ ذراعهُ رَسْماً وأنتِ حَوَيْتِهِ فنّا !

عَصَيْتِ هواهُ فاستضرى   كأنَّ بصدرِهِ جِنّا
مضى بالنظرةِ الرّعناءِ يطوي السّهلَ والحَزْنا
يشيرُ الليلَ أحقاداً   وصدرَ سحابِهِ ضِغْنَا
وعادَ الطفلُ جبّاراً   يهزّ صراعُهُ الكوْنا

• • •

فَرُدّي الشّرفةَ الحمرا   ءَ دونَ المخدَعِ الأسنى
وصوني الحسنَ من ثورَةِ   هذا العاشقِ المُضنَى
مخافةَ أنْ يظنَّ الناسُ في مُخدعكِ الظنّا
فكم أقلقتِ من ليلٍ !   وكم من قَمَرٍ جُنّا

كأس الخيام

رباعيات الخيام آية من مثاليات الشعر الخالد المتسم بالرقة والعظمة ، والخيام من أولئك الشعراء الذين حاولوا استكناه أسرار الكون ، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب ، والحس المرهف ، والروح الطامح المتوثب ، والخيال المرح المتفلسف ، والعقل الذكي المتأمل ، ولكن القصور الانساني رده عن بلوغ متمناه ، فأشعره بالألم ، وأورثه الحسرة ، فاندفع إلى نشدان المتعة في الخمر والمرأة ليتسلى بهما عن عجزه ويأسه . وقد صدحت هذه الرباعيات في نفس الشاعر ، فكتب قصيدة ، الكأس ، استهلها بوصف الشرق الجميل المستيقظ على صياح الديكة ، وتغريد الطيور ، متأثراً بالمعنى الأول من قصيدة الخيام ، مناقشاً في بعض ما عرض له من آرائه .

● هاتفُ الفجرِ الذي راعَ النجومْ
وأطارَ الليـــلَ عــن آفاقِهــا
لم يَزَلْ يُغْـري بنا بنتَ الكرومْ
ويثيرُ الوجـــدَ في عشاقِهَـــا

● صَيْدَحٌ جُنَّ غَرَاماً بالسّحرْ
أنطقتْهُ لهفةُ الـرُّوحِ المَشوقْ
مَوْثِقُ القلبِ ، وَمَيْعَـادُ النّظَرْ
مهرجانُ النّورِ في عُرْسِ الشروقْ

● فَرَحُ الجَنّـةِ في ألحانـه
وصداهُ في السَّحـابِ العـابرِ
أرسلَ السِّحْرَ على ألوانـه
من فـمٍ شادٍ ، وقلبٍ شاعرِ

● يَا لَهُ صوتاً من الماضي البعيدْ
رائـعَ الإيقاعِ فتّانَ النّغـمْ
جدّدَ الأشـواقَ باللحنِ الجديدْ
وَهْوَ كالدنيا عَريقٌ في القِـدَمْ

● كمْ عيونٍ نَفَضتْ أحلامها
حينَ نادى ، غيرَ حُلْمٍ واحدِ
سلسلتْ فيـه المُنـى أنغامَهـا
وهي تشـدو بالرّحيقِ الخالـدِ

● كلّما لألأ في الشّرقِ السّنا
دقّتِ البـابَ الأكُفّ النّاحله
أيّها الخمّارُ ! قمْ وافتحْ لنـا
واسقنا ، قبـلَ رحيلِ القافلـه

● خمْرةُ العشاقِ لا زالتْ ، ولا
جفَّ من ينبوعها نهـرُ الحيـاه
نضبتْ ، في قدحِ العمرِ ، الطّلا
وهيَ في الأرواحِ تستهوي الشّفاه !

● كم شموسٍ عبرتْ هذا الفضاء
وألوفٍ مـن بُدورٍ ونجـوم
والثّرى بينَ ربيـعٍ وشتـاء
ضاحكُ النّوارِ وهّاجُ الكـروم

● كلّ عنقودٍ دُموعٌ جمدتْ
وقلوبٌ فنيتْ فيهـا شعاعـا
ما احتواها الفجرُ إلاّ اتّقـدتْ
جمرةً تذكو حنينـاً والتياعـا

● لو أصابتْ ريشتيها وثبــتْ
بجَنَاحَيْنِ منَ الشّوقِ القديمْ
فاعذرِ الكأسَ إذا ما اضطربــتْ
حَبَبــاً يَخفِقُ في كفّ النديــمْ

● أيّها الخالدُ في الدنيا غَرَاما
أينَ نيسابورُ ، والروضُ الأنيقْ؟
أينَ معشوقكَ إبريقاً وجــاما ؟
هلْ حطمتَ الكأس ؟ أم جفّ الرحيق

● هذه الكرمةُ والوادي الظليلْ
مثلمـــا كانا ، وهذا البلبـــلُ
حاضرٌ أشْبَهُ بالماضي الجميـلْ
لو يُغَنّيــهِ المغنّـــي الأوّلُ

● أليدُ البيضاءُ في كلّ الغصونْ
زهرةٌ تَنْدى ، ونــورٌ يُشرقُ
والثرى من نَفَسِ الرّوحِ الحنونْ
مهجــةٌ تهفــو ، وقلبٌ يخفقُ

● كم تشهّيتَ الحبيبَ المُحسِنا
لو سقى مثواكَ بالكأسِ الصبيبْ
وتمنيتَ ، وما أحـلى المنـى
خُطُواتٍ منـه ، والمثوى قريب

● أترُى أعطيتَهُ سِرّ الخلودْ؟
أم حبوتَ الحسنَ سُلطانـاً يدومْ
عجباً ، تُخطىءُ أسرارَ الوجودْ
أيّها الحاسبُ أعمارَ النجـومْ !

● شفَةُ الكأسِ التي أنطقتَها
لم تدَعْ للسائلِ الصّادي جوَابـا
حُجُبٌ عن ناظـري مزّقْتَها
فرأيتُ العيشَ برقـاً وسَرابـا

● ولمستُ الخافقَ الحيّ المُنى
طينـةً تبكي بكفّ الجابـلِ
تشتهي الرّشفَةَ ممـا علّنَا
وهي ملأى تحتَ ثغـرِ الناهـلِ

● نسيَ الأنخابَ من تهوى وأمسى
مثلما أمسيت يستسقي الغَمَامـا
واشتكتْ رقّتهُ في الأرضِ يُبسا
وغدا الإبريقُ والكأسُ حطَاما

● لا ، فما زالا ، ولا زال الحبيبْ
أيهـا المفعمُ بالحـبِّ الوجودا
إنّ من غنّيْتَ بالأمسِ القريبْ
منَحتَهُ ربّةُ الشّعْرِ الخلُودا

● مرّ بي طيفُكما ذاتَ مَسَاءْ
وأنا ما بـينَ أحـلامي وكأسي
إستبدّتْ بيَ أطيـافُ الخفـاءْ
وتغـرّبتُ عن الدنيـــا بنفسي

● صِحْتُ بالليلِ إلى أنْ أشفقا
فلْيَقِفْ نجمُكَ .. ولْيَنْأ السّحرْ
جدّدَ العشاقُ فيكَ الملتقـــى
وَحَلاَ الهمسُ على ضوءِ القَمَرْ

● فادخلا بين ضياءٍ وغمامْ
حانةَ الأقدارِ والليلِ القديمْ
مجلساً يهفو به رُوحُ الغرامْ
كلّ نجمٍ فيهِ ساقٍ ونديمْ

● وانهلا من سَلْسلِ النّورِ المذابْ
خمرةً ليسَ لها منْ عاصرِ
قَنَعَ الصوفيّ منها بالحبَابْ
وهي تنهلُ بكأس الشاعرِ

● فارو ، ياشاعرُ ، عن إشراقها
إنّما كأسُكَ نورٌ وَصَفاءْ
كيْفَ طالعتَ على آفاقها
روعةَ الغَيْبِ وأسرارَ السماءْ؟

● كيفَ أبصرتَ الجمالَ المشرقا
بَصَرَ الفانينَ في حُبِّ الإلهْ
وفتحتَ الأبَدَ المُستغلقا
عن ضميرِ الكونِ أو سِرِّ الحياهْ ؟

● أبرُوحانيّــةِ الشّرقِ العريقْ
أمْ ببُوهيميّــةِ الفــنّ الطّليقْ
سبّحتْ روحكَ في الكونِ السحيقْ
حيثُ لا يَسْمعُ طَافٍ لِغَريقْ !

● حيثُ أبصرتَ الذي لم تُبْصِرِ
أعينٌ مــرّتْ بهذا العـــالَمِ
ذاكَ سرّ الشاعـــرِ المُستهــتَرِ
وَفُتُــونِ الفيلسوفِ العـّـالِمِ

● ذاكَ سرّ النّغَمِ المسترسـلِ
والصفـــاءِ السلْسلِ المطّــردِ
رُوحُ شـــادٍ فنيتْ في الأزلِ
وتحـــدّتْ شَهْــوَةَ المُنْتَقِدِ

● صَرَختْ آلامُهُ في كُوبِــهِ
فَهَوى يثـــأرُ من آلامِـــهِ
إنما البعثُ الذي تشْــدُو بِــهِ
يقظةُ المفجــوعِ في أحلامِهِ !

● إنما البعثُ المُرَجّى للـورى
غايـــةُ الحيّ التي لاتُحْمَـدُ
إنما تُبْعَثُ في هَـــذا الثرى
بعضَ ما يُقطَفُ أو ما يُحْصَدُ

● حَسبُها تعزيةً أنّا سَنَحْيَا
في غَدِ ، مثلَ حياةِ الزّهَــــرِ
وسَنَطْوي الأبَدَ المجهولَ طيّاً
جُدُدَ الأطيافِ ، شَتّى الصّوَرِ

● حسبُها تَعزيةً أنْ نَحلُما
بأناشيدِ الصّبــــاحِ المنتظــرْ
ونشقَ الأرضَ عن وجهِ السّما
حيثُ نورُ الشمسِ أو ضوءُ القمرْ

● ربما جَدّدَ أو هـــاجَ لنَا
نبـــأً أو قِصـــةً مِنْ حُبّنا
نَوْح ورقــاءَ أرنّتْ حَوْلنــا
أو شَجى قُبّرَةٍ مَــرّتْ بنــا

● أو خُطى إلفَيْنِ في فجرِ الصبا
أترعَا كأسيهمـــا مِنْ ذَوْبِهِ
أو صدى رَاعٍ على تلك الرّبى
صَبّ في النّاي أغاني حُبّـــهِ

● حُلُمٌ مَثّلْتَهُ في خاطــري
فعشقتُ الخُلْدَ في هــذا الرّواءْ
أنكروهُ ، فتحكّوا عن شاعــرٍ
جُنّ بالخمرِ وأغــوتْهُ النســاءْ

● ولقد قالوا : شذوذٌ مُغْرِبُ
وأباحيّـــــةُ لاهٍ لا يُفيــقْ
آهِ لو يَدْرونَ ما يضطـــربُ
بينَ جَنبيكَ من الحُزْنِ العميقْ

● أوَ لا يَغْدُو الخليعَ الماجِنـا
من رأى عُقْبَى الصباحِ الباسمِ ؟
ورأى الحيّ جمـــاداً ساكنـا
بعدَ ذيّاكِ الحَراكِ الدائـــمِ ؟

• أو لا يُغْرِبُ في نشوتِــــهِ
شاربُ الغُصَّةِ في اليَوْمِ الأخيرْ؟
أوَ لا يُمعــن في شهوتِـــهِ
مُسْلِمُ الجسم إلى الدود الحقيرْ ؟

• قصةُ الزّهدِ التي غنّوا لَهَا
علّلتهـــمْ بالسرابِ الخَـــادعِ
نشوةُ الشاعرِ ، ما أجملهــــا
هيَ مفتاحُ الخلود الضّائـــعِ

• لو أصابُوا حكمةً ما اتّهموا
وبكى لاحيــكَ والمستهجــنُ
فهـــوَ من دنياهُـــمْ لو علموا
عَبَثٌ مُرّ ، ولَهْوٌ مُحزِنُ

في الشتاء

ذكّريني فقدْ نسيتُ ، ويا رُبَّ ذكرى تُعيدُ لي طَرَبي

وارفعي وَجْهَكِ الجميلَ أرى كيفَ هذا الحياءُ لَمْ يَذُبِ

واسندي رأسكِ الصغيرَ إلى ثائرٍ في الضلوعِ مُضطربِ

ذلكَ الطفلُ ، هَدْهديهِ فما ثابَ مِنْ ثَوْرَةٍ ومِنْ صَخَبِ

وامنحي عينيَ النّعاسَ على خُصُلاتٍ من شعركِ الذّهبي

ظَمأي قاتلي ، فيا حَذَرَي مورِدي منكِ موْرِدَ العَطَبِ

ثَرْثِري، واصنعي الدموعَ ولا تَحْفِلِي إنْ هَمَمْتِ بالكَذِبِ

بي نُزوعٌ إلى الخيالِ وبي للتمنّي حنينُ مُغْتَرِبِ

واعجبني منكِ، إن نسيتِ، وما أسفي نافعٌ ولا عجبي

لم أزَلْ أرقبُ السماءَ إلى أن أطَلَّ الشتاءُ بالسُّحُبِ

موعِدُنا كانَ في أصائلهِ ضِفّةَ سُنْدسيّةَ العُشُبِ

تَرهَبُ النيلَ تحتَ زورَقِنا | وخفوقَ الشراعِ عن كَثَبِ
وظلالَ النخيلِ في شَفَقٍ | سالَ فوقَ الرمالِ كالذهَبِ
كأسُنا مترعٌ وليلتُنا | غادةٌ من مضارِبِ العَرَبِ
ويكِ ! لا تنظري إلى قَدَحي | نظراتِ الغريبِ ، واقتربي !
شفتاكِ النديّتانِ بهِ | فيهما رُوحُ ذلكَ الحَبَبِ
شَهِدَ المنتشي بخمرهما | أنّ هذا الرحيقَ من عنبي !

قبر شاعر

كان الشاعر يستمع لصديقه الاستاذ فؤاد صروف ذات مساء وهو يقرأ في ديوان (على بساط الريح) للشاعر اللبناني النابغ فوزي المعلوف الذي توفي في المهجر الامريكي وهو في الثلاثين من عمره ، وعند الصباح دفع الشاعر بهذه القصيدة إلى صديقه الاستاذ صروف .

رفّت عليهِ مورقاتُ الغصونْ — وحفّـــهُ العشبُ بنوّارهِ

ذلكَ قبرٌ لم تَشِده المنـــونْ — بلْ شادهُ الشعـــرُ بآثـــارهِ

أقامَهُ من لبنـــاتِ الفنونْ — وزانـــهُ المجـــدُ بأحجارهِ

ألقى به الشاعرُ عِبءَ الشجونْ — وأودعَ القلـــبَ بأســـرارهِ

• • •

وجاورتهُ نخلـــةٌ باسقـــهْ — تجثُم في الوادي إلى جنبـــهِ

كأنهـــا الثاكلـــةُ الوامقـهْ — تقضي مدى العُمْرِ إلى قربـــهِ

تئنّ فيهـــا النسمةُ الخافقهْ — كأنما تخفـــقُ عـــن قلبـــهِ

وترُسلُ الأغنيـــةَ الشائقهْ — قمْريـــةٌ ظلّتْ على حبّـهِ

• • •

ويُقبلُ الفجرُ الرقيقُ الإهابْ | يحنو على القبرِ بأضوائه
كأنما ينشُدُ تحتَ الترابْ | لؤلؤةً تُزري بلألائه
إستلَّ منها الموتُ ذاكَ الشهابْ | غيرَ شُعاعٍ ، في الدّجى، تائه
يَظَلّ يهفو فوقَ تلكَ الشعابْ | يطوفُ بالينبوعِ من مائه

• • •

ويذهبُ النّورُ ويأتي الظلامْ | وتبزغُ الأنجمُ في نسقه
حيرى ، تحوم الليلَ كالمستهامْ | أسهرهُ الثائرُ من شوقه
تبحثُ عن نجمٍ بتلكَ الرجامْ | هوتْ به الأقدارُ عن أفقه
أخٌ لها في الأرضِ ودّ المقامْ | وآثر الغربَ على شرقه

• • •

ويُطلقُ الطيرُ نشيدَ الصباحْ | بنغمةٍ تصدرُ عن حزنه
يَمُدّ فوقَ القبرِ منهُ الجناحْ | ويرسلُ المنقارَ في ركنه
أفضى إلى الراقدِ فيه وَباحْ | بأنّهُ الملهمُ من فنّه
فَمِنْ قوافيه استمدَّ النّواحْ | ومن أغانيهِ صدى لحنه

• • •

وحين تمضي نَسَمَاتُ الخريفْ | وتملأُ الأرضَ رياحُ الشتاءْ
ويقبلُ الليلُ الدجيَ المخيفْ | فلا ترى نجماً ينيرُ السماء
هناكَ لا غصنٌ عليه وريفْ | يهفو ، ولا طيرٌ يثيرُ الغناء
يظللُ الأرضَ الظلامُ الكثيفْ | كأنما تُمسي بوادي الفناء

• • •

يا شاعراً ما جمعتني بـــه كواكبُ الليلِ وشمسُ النهارْ
لكنّـــه الشرقُ وفي حبّه ينأى بنا الشوقُ وتدنو الديـارْ
سكبتَ من شجـوكَ في قلبه ومن مآقيكَ الدمـوعُ الغزارْ
فودّ أنْ لو نمتَ في تربـــه ليشفيَ النفسَ بهـــذا الجوارْ

• • •

صَوّرَ لي القبرَ الذي تنـــزل تَـخَـيُّلُ الشعر ووحي الشعورْ
فجئت للقبر بمـــا يَجمُل من صُور الدنيا الفَتون الغَرورْ
قلْ لي،بحقِّ الموت ، ما يفعلُ بالشاعر الموتُ وهذي القبورْ؟
وهل وراءَ المـوت ما نجهلُ من عالم الرّجعى ويوم النشورْ؟

• • •

قد راعني موتُكَ ، يا شاعري في ميعة العمر وفجر الشبَـابْ
وهزّني ما فاضَ من خاطـر كانَ ينابيعَ البيان العـذابْ
ونفثـــاتُ القلَـــم الساحر فيجوبكَ الأفقَ وطيّ السحابْ
ووقفــــةٌ بالكوكب الحائـر رأى بساطَ الريح يدنو فَهَابْ

• • •

لكنّهُ شعركَ لمّـــا ينزِلْ يُردِّدُ الكـــونُ أناشيـدَهُ
شعرٌ كَصوْب الغيثأنّىنزلْ أرقصَ في الرّوض أماليـدَهُ
وعلّم الطيرَ الهـوى والغزَلْ فأسمـعَ الزهـــرَ أغاريدَهُ
وَغنّتِ الريحُ به في الجَبَلْ فحركتْ منــــهُ جلاميـدَهُ

• • •

يا قبرُ لم تُبْصرك عيني ولا رأتك إلاّ في ثنايا الخيالْ
ملأتَ بالرّوع فؤاداً خلا إلاّ من الحبّ ونور الجمالْ
أوحيتَ لي سرّ الردى فانجلى عن عيني الشكّ وليلُ الضلالْ
غداً ستطوي القلبَ أيدي البلى ويقنصُ النجمَ عقابُ الليالْ

• • •

وهكذا تمضي ليالي الحياهْ والقبرُ ما زالَ على حالهِ
دنيا من الوهْم ودهرٌ تراه يغرّرُ القلبَ بآمالهِ
يسخرُ من مبتسمات الشفاهْ وجامد الدمع وسيّالهِ
دهرٌ على العالمِ دارتْ رحاهْ فلم تَدَعْ رسماً لأطلالهِ

قلبي

كالنّجمِ في خفقٍ وفي ومضِ
مُتَفَرّداً بِعَوَالمِ السّدُمِ

حيرانَ ، يتبعُ حيرةَ الأرضِ
ومصارعَ الأيامِ والأمَمِ

• • •

مستوحشاً في الأفقِ منفردا
وكأنّه في سامرِ الشّهُبِ

هذا الزحامُ حيالَهُ احتشدا
هوَ عنْهُ ناءٍ جِدَّ مُغْتَرِبِ

• • •

مترنحـــاً كالعاشـــقِ الثمِـــلِ

ريّانَ من بَهَـــجٍ ومن حَـــزَنِ

نشوانَ مـــن ألَـــمٍ ومن أمَـــلِ

مستهـــــزئاً بالكـــونِ والزّمنِ

• • •

تلكَ السمـــاءُ على جوانبـــــه

بحـــرُ الحيـــاةِ الفائـــرُ الزّبـــدِ

كَمْ راحَ يلتمـــسُ القـــرارَ بـــه

هيمانَ بـــينَ شواطىء الأبـــــدِ

• • •

تهفـــو على الأمـــواج صورتُـــهُ

وشعاعُـــهُ اللمّـــاحُ في الغَوْرِ

نفذَتْ إلى الأعمـــــاقِ نظرتُـــهُ

فإذا الحيـــــاةُ جليـــــةُ السرِّ

• • •

ويمـــرّ بالأحـــــداثِ مبتسمـــا

كالشمسِ حينَ يلفّهـــا الغَيْـــمُ

زادتْـــهُ علمـــاً بالذي علمَـــا

دنيا تناهـــى عندَهـــا الوَهْـــمُ

• • •

بَلَــــغَ الروائـــــعَ من حقائقهـــا

فإذا السعادةُ تَـــوأمُ الجَهْـــلِ

هَتَـــفَ المحدِّقُ في مشارقهـــا

ذهبَ النهـــارُ فريسةَ اللّيْــــلِ

• • •

يا قلبُ : مثلُ النّجمِ في قلَـــقِ

والنـــاسُ حولكَ لا يُحسّـــونا

لولا اختــــلافُ النورِ والغَسَـــقِ

مـــرّوا بأفقـــكَ لا يُطلّـــونا

• • •

فاصفَـــحْ إذا غمطـــوكَ إدراكا

واذكـــرْ قصـــورَ الآدميّيـــنا

أتريدهـــمْ ، يا قلبُ ، أملاكـــا

كـــلاّ ... وما هُـــمْ بالنبيّينا

• • •

هم عالَـــمٌ في غيّـــهِ يمضي

مُستغرقـــاً في الحمـــأةِ الدنيـــا

نزلـــوا قـــرارةَ هـــذه الأرض

وحللـــتَ أنتَ القمـــةَ العُليـــا

• • •

عُبّـــاد أوهـــامٍ وما عَبَـــدوا
إلاّ حقـــيرَ مُـــنىً وغايـــاتِ
وَمُنـــــاكَ ليسَ يحدّها الأبَـــدُ
دنيـــا وراءَ اللانهايـــــاتِ

• • •

ولكَ الحيـــاةُ دنـىً وأكـوانُ
عـــزّتْ معارجُهـــا على الـراقي
تحيـــا بهـــا وتبيدُ أزمـــانُ
وشبابُهـــا المتجـدّدُ البـــاقي

• • •

يا قلبُ : كـــم من رائعِ الحلَـكِ
ألقـــاكَ في بحـــرٍ من الرّعْـبِ
كم عُـذْتُ منه بقبّـــةِ الفَلَكِ
وصرختَ وحدَكَ فيـــه ، يا قلبي !

• • •

ومضيتَ تضربُ في غياهبِـــــه
وتردّ عنـــكَ المائجَ الصّخِبَـــا
ترقـــبُ البرقَ المطيفَ بـــه
وتسائـــلُ الأنـــواءَ والسّحُبَا

• • •

وخفقتَ تحتَ دُجـــاهُ من وَجَلٍ
كالطــــيرِ تحتَ الخنجرِ الصَّلْـتِ

وعرفتَ بـــينَ اليـــأسِ والأملِ
صحوَ الحياة ، وسكــرةَ المَـوْتِ

• • •

يا قلبُ : عنــدكَ أيّ أســرارِ
ما زِلْـــنَ في نَشْـــرٍ وفي طـيِّ

يا ثـــورةً مشبوبـــةَ النّــارِ
أقلقـــتَ جِسْمَ الكائـــنِ الحيِّ

• • •

حَمّلْتَه العبءَ الـذي فَرِقَـــتْ
منـهُ الجبـــالُ وأشفقتْ رَهَبـا

وأثرتُ منـــهُ الرّوحَ فانطلقـــتْ
تحسو الحميـــمَ وتأكلُ اللهَبَـا

• • •

وملأتَ سِفرَ المجـــدِ من عَجَبِ
وخلقـــتَ أبطـــالاً مِـــن العَـدمِ

وعـــلى حديثِكَ في فَـمِ الحِقَبِ
سِمَةَ الخلـــودِ ونفحةُ القِــدَمِ

• • •

كم من عجائــــبَ فيكَ للبشــــرِ
أخذَتْهُمـــــو منهــا الفُجاءاتُ

متنبئـــــاً بالغَيْـــبِ والقــدَرِ
وعجيبــــةٌ تـــلكَ النبـوءاتُ

• • •

وعجبتُ منـــكَ ومنْ إبائِكَ في
أسْرِ الجمـــالِ وربقـــةِ الحبِّ

وتَلَفُّـــتِ المتكـــبِّرِ الصَّلِـفِ
عن ذِلّـــةِ المقهـــورِ في الحربِ

• • •

يا حُـــرّ ، كيفَ قَبِلْـتَ شرعتَهُ
وقنعـــتَ منـــهُ بزادِ مأســورِ

آثـــرتَ في الأغـــلالِ طلعتَـهُ
وأبَيْتَ منـــه فِكـــاكَ مهجورِ

• • •

فإذا جفـــاكَ الهاجـــرُ النـاسي
وقسـا عليـــكَ المشفـقُ الحدِبُ

فاضتْ بدمعِكَ فَـــورةُ الكـاسِ
وهَفَـــتْ بكفِّـــكَ وهي تضطربُ

• • •

وفـــزِعتَ للأحـــلامِ والذِّكَرِ

تبكـي وتُنشِدُ رجعـــةَ الأمسِ

ووَدِدْتَ لو حُكِّمْتَ في القَـــدَرِ

لتعيـــدَ سيرتَهـــا منَ الرَّمـــسِ

• • •

ووهمْـــــتَ ناراً ذاتَ إيمــاضِ

فبسطتَ كفَّـــكَ نحـــوها فزعـــا

مرَّتْ بعيْنيْـكَ لمحــةُ المـــاضي

فوثبتَ تُمْسِـــكُ بارقاً لمعـــا

• • •

وصحوتَ من وَهْـــمٍ ومن خَبَلِ

فإذا جـــراحُكَ كلُّهـــنَّ دَمُ

لَجَّتْ عليـــكَ مـــرارةُ الفشلِ

ومشى بحـــزَّ وتينِكَ [1] الألَمُ

• • •

---

(١) الوتين : عرق في القلب يجري منه الدم إلى العروق كلها .

والأرضُ ضاقَ فضاؤهــــا الرَّحْبُ

وخلَتْ فلا أهــــــلٌ ولا سَكَــنُ

حالَ الهــــوى وتفرّقَ الصَّحْبُ

وبقيتَ وحـــــدكَ أنتَ والــزّمنُ !

• • •

وصَرَخت حـــينَ أجنّـــكَ الليلُ

متمـــــرّداً تجتـــاحُكَ النّـارُ

وبدا صراعُـــكَ أنْتَ والعقــــلُ

ولأنتمـــــا بحــــرٌ وإعصـارُ

• • •

ما بـــينَ سَلْمِكمـا وحربِكمـا

كـــونٌ يَبِـــينُ ، ويختفي كَوْنُ

وبنيتمـــا الدّنيـــا ، وحسبُكما

دنيـــا يقيمُ بناءَهـــا الفـــنّ

الكرمة الأولى

بالله من أنباكْ بالّلون والطعمِ
وما جنَتْ كفّاكْ يا غارسَ الكرْمِ ؟

• • •

آدمُ أمْ حوّاءْ أغْراكَ بالغرسِ
يا شاربَ الصّهباءْ علاً بلا كأسِ ؟

• • •

لو شَرِبَا منها ما نَسِيا العهدَا
أو حدّثا عنها ما هجرا الخُلْدَا

• • •

صَهباءُ ما كانتْ من غَرْسِ إبليسِ
بل كرمةٌ زانتْ خلْقَ الفراديسِ

• • •

تسمو بها الأرواحْ عَنْ عالمِ الإثمِ
شقّاقةُ الأقداحْ في رقّةِ الحُلْمِ

• • •

ألكــأسَ والقيثارْ يا ربّـــةَ الحُسنِ
يا ربّــةَ الأشعارْ غنّــي بها غنّــي

• • •

غنّــي بها رُوحــاً عُلْويّــةَ الومَضِ
لو أدركتْ نُوحــاً عِشْنــا بلا أرضِ

• • •

عِشْنَــا كأحــلامٍ في خاطــرِ الأكــوانْ
في عالَــمٍ ســامٍ لا يعرفُ الأحــزانْ

• • •

هاتي اسْقِــني هاتي مِن دَنّهــا المختــومْ
أنسَى بهـــا الآتــي من عمـــريَ المحتومْ

ليالي كليوبتره

كَتَبتْ الى الشاعر تقول :

« قرأت لك عن ليلة النيل والموج ، وهو يروي حلم ليلة من ليالي كليوبترة ، فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالي، وهل لنا بصورة حلم من أحلامها » .

فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة :

• • •

كليوبترا ! أيّ حُلْــمٍ مِنْ لَيَاليكِ الحسانِ
طافَ بالمَوْجِ فغنّــى ، وتغنَّــى الشّاطئانِ
وَهَفَــــا كلّ فؤادٍ ، وشدا كلّ لسانِ :
هـــذهِ فاتنــةُ الدّنيا وحسناءُ الزّمــانِ

بُعِثَتْ في زورقٍ مُسْتَلْهَمٍ من كلّ فنّ
مَرِحِ المجدافِ يختـالُ بحــوراءَ تُغَنّي

يا حبيبي ، هذه ليلةُ حُبّــي
آهِ لو شاركتني أفراحَ قلْبــي

نبأةٌ كالكأسِ دارتْ بينَ عُشّاقٍ سُكـارى
سبَقَتْ كلَّ جنـاحٍ في سماءِ النيلِ طارا
تحملُ الفتنةَ ، والفرحةَ ، والوجدَ المُثـارا
حلـوةً صافيةَ اللّحـنِ كأحلامِ العذارى

حُلْمُ عذراءَ دعاهـا حبّها ذاتَ مساءِ
فتَغَنّتْ بشراعٍ مـن خيالِ الشعـراءِ

يا حبيبـي ، هذهِ ليلةُ حُبّـي
آهِ لو شاركتني أفراحَ قلْبـي !

وتجلّى الزورقُ الصاعدُ نشوانَ يَميـدُ
يتهـادَاهُ على الموجِ نَواتـيَّ عبيـدُ
ألمجاديفُ بأيديهـمْ ، هتافٌ ، ونشيـدُ
ومُصَلّونَ لهُمْ في النهرِ مِحرابٌ عتيـدُ

سَحَرَتْهم رَوْعةُ اللّيْلِ فهُمْ خلقٌ جديدُ
كلّهمْ ربٌّ يغنّـي وإلهٌ يَسْتَعيـدُ

يا حبيبـي ، هذه ليلةُ حُبّـي
آه لو شاركتني أفراحَ قلْبـي !

إصدَحي ، أيتها الأرواحُ ، باللّحن البديعِ
إمرحي ، يا راقصات الضوء ، بالموج الخليعِ
قَبّلي ، تحتَ شراعي ، حُلُمَ الفنّ الرفيعِ
زورقاً بينَ ضفافِ النيلِ في ليـــلِ الرّبيـــعِ

رنّحتْهُ موجــةٌ تَلْعبُ في ضوءِ النّجومِ
وتُنادي بشعـــــاعٍ راقصٍ فوقَ الغيــومِ

يا حبيبـــي ، هذهِ ليلةُ حُبّـــي
آهِ لو شاركتني أفراحَ قلْبـــي !

ليلُنــا خمـــــرٌ وأشواقٌ تُغَنّـــي حولنا
وشراعٌ سابـــحٌ في النّورِ يَرْعَى ظِلّنـــا
كانَ في اللّيـــلِ سُكارى ، وأفاقوا قبْلنا
لَيْتَهُمْ قد عَرفوا الحبّ فباتوا مِثْلَنَـــا

كلّما غـــرّدَ كأسٌ شربوا الخمرةَ لحنـــا
يا حبيبـــي ، كلّ ما في الليلِ روحٌ يتغنّـى

هاتِ كأسي ، إنها ليلةُ حُبّـــي
آهِ لو شاركتَني أفراحَ قلْبـــي !

يا ضفافَ النيــلِ بالله ويا خُضْرَ الروابــي
هل رأيتنَ على النّهْرِ فتىً غَــضَّ الإهابِ
أسمرَ الجبهةِ كالخمرةِ في النّـورِ المُذابِ
سابحاً في زورقٍ من صنعِ أحلامِ الشبــابِ؟

إن يكُنْ مرّ وحَيّا من بعيــدٍ أو قريــبِ
فَصِفيهِ ، وأعيدي وصْفَهُ ، فهو حبيبي

يا حبيبــي ، هذه ليلةُ حُبّــي
آهِ لو شاركتَني أفراحَ قلْبي !

أنتِ يا من عُدتِ بالذكرى وأحلامِ الليالي
يا ابنةَ النّهرِ الذي غنّاهُ أربابُ الخيـــالِ
وتمنّتْ فيـــهِ لو تسبحُ ربّاتُ الجمـــالِ
موجهُ الشّادي عشيقُ النّورِ ، معبودُ الظّلالِ

لم يزَلْ يَروي ، وتصغي للرواياتِ الدهورُ
والضفافُ الخضْرُ سَكرى ، والسّنى كأسٌ تدورُ

حُلُمٌ لم تَرْوِهِ ليلــةُ حُــبٍّ
فاذكريه ، واسمعي أفراحَ قلبي !

ليلة عيد الميلاد

ديسمبر عام ١٩٤٣

إسمعي ، أيتُها الروحُ ! أفي الكَون غِناءُ ؟
وانظري !..هَلْ في نواحي الأرضِ بالليل ضِياءُ ؟
لا تُراعي إنْ يكن قَصّرَ عنكِ البُشَراءُ
فالنواقيسُ التي حيّتْكِ ، أشجاها القَضاءُ
ألشّجَى رَجْعُ صَدَاها ، والأسَى ، والبُرَحاءُ
والتراتيلُ مِنَ البِيعَةِ نَوْحٌ وَبُكاءُ
ردّدتهن الثّكالى ، واليتامى الشّهداءُ
والمصابيحُ التي كانَ بها يُزهَى المساءُ
خَنَقَتْها قبضةُ الشرّ فما فيها ذَماءُ [1]
صبغوها بسوادٍ فهي والليلُ سواءُ
مأتمٌ للنور قامَ الويلُ فيهِ ، والشقاءُ
تَحتَ ليلٍ ما له بدءٌ ، ولا منه انتهاءُ

(١) الذماء : بقية الروح أو النفس الأخير .

أيهـــا المبعوثُ ، لا ضَنَّتْ بِرُجعــاكَ السماءُ
أنظرِ الأرضَ ... فهل في الأرضِ حُبٌّ وإخاءُ ؟
نَسِيَ القـــــومُ وَصَايَاكَ ، وضلّـــوا ، وأساءوا
وكمــــا باعوكَ ، يا منقذُ ، بيعَ الأبريــــاءُ

• • •

ليلةَ الميــــلادِ ، والدنيا : دُمـــوعٌ ، ودِماءُ
في ربوعٍ كانَ فيها لكَ بالسِّلـــمِ ازدهــــاءُ
باسْمِه يَشْدو المغنّـــونَ ، ويشدو الشعــراءُ
أين ولّتْ هذه الفرحـــةُ ؟ أم أينَ الصفــــاءُ
لــمْ تصافحكِ مِنَ الأطفــالِ أحلامٌ وِضــاءُ
رقدوا ، غيرَ عيـون ريـــعَ منهنَّ الفضـــاءُ
ترقبُ الآباء ، هَلْ عادوا ؟ وهل حَانَ اللقاءُ ؟
بين أيــدي أمهـــاتٍ ، بِئْنَ ، والليلُ جفاءُ
في طوايا النفسِ يبكينَ ، وقد عـــزّ الرّجــاءُ !
ويحهـــم ، أين تُراهم ، هؤلاء الأشقيـــاءُ ؟
هم وراءَ الليـــلِ ، أجسادٌ ، وأرواحٌ هَبَــاءُ
ووجـــوهٌ رَسَمَ الرعبُ عليها ما يشــــاءُ
خنـــدقوا في مأزقِ الموتِ ، وما منهُ نَجــاءُ

بين مـــوجٍ منْ سعـــيرٍ يتوقـــاه الفنــاءُ
وجبــالٍ من رُكام الثلـــجِ يُرسيها الشتاءُ
وحديدٍ طائـــرٍ يَحْذَرُ مســـراهُ الهــواءُ
وعجيبٌ ! فيـــمَ للموتِ يُساقُ التعســـاءُ ؟
في سبيلِ الخبز ؟ والخبزُ اكتسابٌ ورِضـــاءُ !
في سبيلِ الحقّ ؟ والحقّ لـــدى القوم طِـلاءُ !
في سبيلِ المجـــدِ ؟ والمجدُ من البغـي بـراءُ !
أوَ في المجزرةِ الكبرى ، تَنَـــالُ المجدَ شاءُ ؟
كـــذب الباغي ، وللسيفِ بكفيّــهِ مَضاءُ
وخداعٌ كلُّ ما قـــالَ ، وزورٌ ، وافـــتراءُ

• • •

أيها الشرق الذي خصّتـــهُ بالرّوحِ السمـــاءُ
هـــذه الروح التي شِيد بكفيّهـــا البنـــاءُ
والتي من نورهـــا العالمُ يُجْلَـــى ويُضَـاءُ
يا أبا الحكمـــةِ ، لا هانَ عليكَ الحكمـــاءُ !
نادِ « أوربّا » فقدْ يَنْفعُهَا منكَ النـــداءُ :
حانت الساعةُ ، يا أختـــاهُ ، أم حَقّ الجزاءُ ؟
دِنْتِ بالقـــوّةِ حتى صَرَعَتْكِ الكبريـــاءُ

أرقصي في النّـــــارِ ، أنتِ اليومَ للنارِ غـــــذاءُ
واشربي في حانـــــةِ الشيطانِ ما فاضَ الإنــاءُ
حانةٌ للموتِ فيها من دَمِ القتـــــلى انتشــــــاءُ
نادمي مَنْ شئتَ فيهـــــا ، فالمنايـــا النّدمــاءُ
وارفعي الكأس ، وغنّـــي ، وعلى الدنيا العفــاءُ ؟

• • •

يا قوياً لم يَهُنْ يومـــاً عليــــــه الضعفـــــاءُ
وضعيفـــاً ، واسمُهُ ، يَفْزَعُ منه الأقويـــاءُ
وأنا المسلـــمُ ، لا يُجْحَدُ عنـدي الأنبيـاءُ
أنتَ في القرآنِ : حُبٌ ، وجمالٌ ، ونقـــاءُ
عَجَبٌ فيدْيَتُكَ المُثلــــى ! وفي القول عزاءُ !
ألهذا العالـــمِ الشرّيرِ ؟ قـــد ضاعَ الفـــداءُ

المدينة الباسلة

الدفاع عن الأرض الأم أسمى ما يتغنى به الشعر وأروع ما يخلده الفن ، وإذا ذكرنا قصة حصار (ستالينجراد) والدفاع عنها ، فقد عرضنا لبطولة عجيبة فريدة ، وبسالة نادرة فذة ، لم تبلغ معركة في هذه الحرب ، مبلغها من المجد والخطر ، فقد ظل جيشان عظيمان جباران يتصارعان داخل أسوارها في كل طريق وكل منزل ، وكل طابق دار ، وظلت المدينة الباسلة بين الدمار والخراب أكثر من ستة أشهر حتى فني جيش بأسره ، بعد صراع دموي لم يرو له التاريخ مثيلا .

فلا بدع إذا قرن الشاعر حصار هذه المدينة الباسلة ودفاع حماتها بحصار « طروادة » وما سجله التاريخ من بطولة الذين خاضوا ملاحمها الدامية التي تغنى بها الشاعر اليوناني العظيم « هوميرو » في إلياذته الخالدة .

طَلَعُوا جبابـــرةً عليكِ ، وثاروا
وَوَقَفْتِ أنتِ ، وَرُوحُـــكِ الجبّارُ

عَصفوا ببابكِ ، فاستُبيحَ ، فلم يكُنْ
إلاّ جَهَنَّـــمَ هاجَهـا الإعصارُ

حَربٌ إذا ذُكِرَتْ وقائعُ يومِهـــا
شابَ الحديدُ ، لِهَولِهـــا ، والنّارُ

لو قيلَ أبطالُ العصورِ فمنهُمُو
لحُماتِكِ الإعظامُ والإكبارُ

أو عادَ « هُوميرٌ » وسِحرُ غنائهِ
ورأى ملاحِمَهم وكيفَ تُثارُ

وهُمُو حُماةُ مدينةٍ محصورةٍ
دُكَّتْ على حُرّاسِها الأسوارُ

نَسيَ الذي غنّاهُ في « طُرْوادةٍ »
وشدا بهِمْ ، وترنَّمَ القيثارُ

كم منْ « أخيلٍ » فيهمو ، لكنّهُ
رُدَّ المُغيرُ بهِ ، وفُكَّ حِصارُ

لم تَجرِ مَلْحَمَةٌ بوَصْفِ كِفاحِهِ
لكنْ جرَتْ بدمائهِ الأنهارُ

نادتْهُ من خلفِ الشواطىءِ أُمَّةٌ
هُوَ عن حِماها الذائدُ المِغوارُ

إنْ يَسْألُوا عنه ، فَفَارِسُ حَلْبَةٍ
لم يَخْلُ من وَثَباتِهِ مِضمارُ

أو يقرأوا تاريخـــهُ ، فصحيفــةٌ
إمضـــاؤهُ فيهـــا علىً وفخارُ

أو يبحثوا عن قبْـــرهِ ، فمكانُهُ
فيما يُظِلُّ العُشْبُ والأزهـــارُ

فيما يُغَطِّي الثلْـــجُ تحتَ رُكامهِ
فيما تُعَـــرّي الرِّيـــحُ والأمطارُ

هوَ مُهْجَةٌ فَنِيَتْ بأرضِ مَعادِها
لِيتِـــمَّ غَرْسٌ أو يَطيبَ ثِمارُ

هوَ مَوْجَةٌ ذابت ببَحْرٍ وُجُودِهـا
كَيْمَـــا يَثُـــورَ بروحِها التيّارُ

في شاطِىءٍ وَقَفَ العَـــدُوُّ إزاءَهُ
يَبْغـي العُبُـــورَ وَدونَهُ أشبـارُ

ما زالَ يَدْفَعُ عنهُ كلَّ كتيبـــةٍ
حتى تَلاشَى الجَحْفَلُ الجـــرّارُ

وَهَوَى وفي شَفَتَيْهِ بَسْمَةُ ظافِرٍ
أوْدى ، وتَـــمَّ على يَدَيْـــهِ الثـأرُ

يزْهَى به تحتَ الحديـــد وبأسِـــهِ

رأسٌ يكلّلُ مَفرقَيْـــهِ الغـــارُ

يا ربّـــةَ الأبطـــالِ : لا هَانَ الحمى

وسَلِمْتِ أنتِ ، وقَوْمُكِ الأحـرارُ

أأقولُ أبناءُ الوَغَـــى أمْ جِنّـــةٌ؟

وأقـــولُ آلهَةٌ ، أمِ الأقدارُ !؟

يسْتَنْقِذُونكِ من براثنِ كاســـرٍ

ماجَتْ بهِ الآجـــامُ والأغـــوارُ

مُتَربّصٍ السّطواتِ تَخْتَبِىءُ الرُّبى

وتَفِرُّ مـــن طُرُقَاتهِ الأشجـارُ

قَهَرَ الطبيعةَ صَيْفَهَا وشِتاءَهـــا

حـــتى أتَاهُ شِتـاؤكِ القَهّـــارُ

مَجْدَ المَدائنِ والقُرى ! إنّ الذي

أبدعْتِـهِ ، فيـــهِ العقُولُ تَحـَـارُ

عَجَبـاً ! أنتِ مَدينـــةٌ مسْحورَةٌ

أمْ عالـَـمٌ حاطَتْ به الأسْـــرارُ !؟

طُرُقٌ مُحَيِّرَةٌ يَضِـــلُّ ويَهتَدي
فيهــا الكُمَاةُ ، وليسَ ثَمَّ قَــرارُ

عزّتْ على قَدَمِ العدُوِّ كأنمـــــا
مِن زِئْبَقٍ صِيغَتْ بِهــا الأحجــارُ

ومَنازِلٌ مشبُــــوبةٌ ، وكأنّهـــا
لِلْجِــنِّ في وادي اللّظَـــى أوكارُ

وتَرى زَبَانِيَــــةَ الجحيمِ ببابِهـــا
ضاقتْ بهِمْ غُرَفٌ ، ونــــاءَ جِدارُ

يتصارعـــونَ بأذْرُعٍ مَخضُوبـــةٍ
والسَّقْفُ فوقَ رؤوسهـم يَنهـارُ

يَتنازعونَ بهــا الطِّبَـــاقَ خَرائباً
دَميَتْ عــلى أنقاضهــا الأظفــارُ

ما زالَتْ صامِـــدةً لهمْ حتّى إذا
سَهَتِ العقـــولُ ، وزاغت الأبصارُ

وتَقبَّضَ المُسْتَقتِلونَ ، وعَرْبَدَتْ
أيْدي الرِّمــــاةِ ، وَعَــرْدَ البَتّارُ

وتَقَوَّضَ الحِصْنُ المنيعُ ، ولم يكنْ
إلاّ جِـدارٌ يَحتـويه دَمَارُ

وقَسا عليك المُرْجِفونَ وحدّثوا :
أنْ ليسَ تمضي ليْلَـةٌ ونَهـارُ

أطْبَقْتِ كالنَّسْر المُحلِّق ، ما لهمْ
منـهُ ، ولا من مِخْلَبَيْه فِـرارُ

وتَفرَّسَتْكِ قلوبهـمْ فَترنَّحوا
رُعْبـاً ، وأنتِ الخمرُ والخمَّارُ

وَخبَتْ مَدافِعُهُمْ وذابَ حديدهُمْ
والثَّلْجُ يَعْجَبُ واللّظى المـوّارُ

• • •

يا فِتْيةَ « الفولْجا » تَحِيَّةَ شاعـرٍ
رَقَتْ لهُ في شَدْوِه الأشعـارُ

مَلاّحُ وادي النّيـلِ إلاّ أنـهُ
أغْرَتْهُ بالتَّيـه السّحيق بحـارُ

أبداً يُطَوِّفُ حائـراً بِشراعه
يَرْمي به أُفُقٌ ، وتَقْـذِفُ دارُ

إنِّي رَفَعْتُ بكمْ مِثــــالاً رائعــاً
يَوماً إليه ، في العُلَــى ، وَبُشــارُ

لشباب مِصْرَ وَهُمْ بُنــاةُ حَياتِهـــا
وحُماتُهـــا إنْ حاقَـــت الأخطارُ

وبِمِثْل ما قَدَّمْتُمُــــو وَبَذلتُمو
تَغْلُو الدِّيارُ وَتَرْخُصُ الأعمــارُ

هذي مَدينتكُمْ ، وذاكَ صِراعُها ،
رَمزٌ لكـــلِّ بُطُولــةٍ وشعـــارُ

جِئتُمْ بكلِّ عَجيبـــةٍ لم تَحْتَفِلْ
يوماً بِمِثْــل حَديثِهـــا الأمصــارُ

تَتَحدَّثُ الدُّنيا بها وبصنعِكُــــمْ
وتُحدِّثُ الأجيـــالُ والأدهارُ

أحقيقةٌ في الكَـــوْن أمْ أسْطُورَةٌ
هذا الصِّراعُ الخـــالدُ الجبَّـــارُ ؟

مأساة رجل

نظم الشاعر هذه القصيدة عقب وفاة توفيق نسيم باشا ، وكان في نيته أن يطويها عن النشر لما تضمنته من الالتفاتات الخاصة بحياة الفقيد .

ماذا تركتَ بعـــالم الأحيـــاءِ
وأخذتَ مـــن حبّ ومن بغضـاءِ

لكَ بعد موتكَ ذكرياتٌ حيّـــةٌ
جـــوّابةُ الأشبـــاح والأصداءِ

هتكتْ حجابَ الصمت عنكَ وربمـا
هتكتْ غشـاءَ المقلـــة العميـاءِ

فرأتْ مخايـــلَ وادعٍ متواضـــعٍ
في صورةٍ من رقّـــةٍ وحيـــاءِ

متطامـــنِ النظرات إلاّ أنّهـــا
نفّـــاذةٌ لمكامـــنِ الأهواءِ

متفرّساتٍ في سكينــــة قانـــصٍ

لم يَخْلُ من حـــذرٍ وفرطِ دهــــاءِ

شيخٌ أطـــلّ على الشتــاء وقلبــهُ

متوقّــــــدٌ كالجمـرة الحمـراءِ

مرّ الرفاقُ به ، فشيّـــع ركبَهُـــمْ

وأقـــام فرداً في المكان النـــائي

وطوى الحيــــاةَ كدوحةٍ شرقيــةٍ

أمستْ غريبــــةَ تربــــةٍ وسماءِ

لبستْ جلالَ وجادهــــا وترفّعتْ

بالصّمْت عن لغــوٍ وعن ضوضــاءِ

لم تنزل الأطيارُ فيْءَ ظلالهـــــــا ،

أو تَبْنِ عُشـــاً ، أو تَحُمْ بفناءِ

حتى إذا عرّى الخريفُ غصونَهـــا

من وشْيِ تلكَ الحلّـــــة الخضراءِ

عَبَرَتْ بها صـــدّاحةٌ في سجعهـــا

لُغَةُ الهوى ورطانـــةُ الغربـــاءِ

وارحمتـــا للنسر يخفـق قلبـــه
بصبابـــة القُمريّـــة البيضـاء

هي لمعْةُ القبَس الأخير وقد خبَا
نجـــمُ المساء ورعشـــةُ الأضواء

وتوثّبُ الرّوح الحبيس وقد شـــدا
ثَمِـــلاً بسحر الليلـــة القمراء

وجناية الحسن الغرير إذا رمـــى
فشريقُ دمعٍ ، أو غريـقُ دمـاء

• • •

ومهاجـــرٍ ضاقتْ به أوطانُـــه
وتأثّرتْهُ مخـــاوفُ الطـــرداء

لم تَثْنـــه شيخوخـةٌ مكدودةٌ
دونَ السّفـــار ولا صقيـــعُ شتاءِ

متطلبٍ حـــقّ الحيـــاة لخافقٍ
أمسى مهيـــضَ كرامـةٍ وإبـاء

منْ كانَ في أمسٍ يسوسُ أمورَهـم
ضنّـــوا عليه بفرحـــة الطُّلَقاء

يقضون باسم المال فيه كأنما
ضمنوا لمصر مصادر الإثراء

هلا قضوا لمقاصف ومصارف
مغفورة ، منهومة الأحشاء

أكلت دم الفلاح ثم تكفلت
بحصاد حنطته وجلد الشاء

حب بلوت به العذاب ومثله
مقة السياسة وهي شر بلاء

عصفت بأحلام الرجال وسفهت
رأي اللبيب ، ومنطق الحكماء

كم فوق ساحلها خطى مطموسة
كانت سبيل هداية ورجاء

وسفينة مهجورة ، محطومة ،
حملت لها البشرى طيور الماء

أين اللواء ؟ وربه ؟ وجماعة
كانوا طليعة موكب الشهداء ؟

وأخو يراعٍ في الصفـــوفِ مدافعٌ

بيَدَيْ حواريّ ، وصـــدر فدائي ؟

لم يُنْصَفُوا حتى ببعضِ حجـــارةٍ

خرساءَ ماثلـــةٍ لعـينِ الـرائي !

ومضوا ، فما وجـــدوا كفاءَ صَنيعهِمْ

تمثـــالَ حـــبّ ، أو مثـــالَ وفاءِ

تأبى السياسةُ غـيرَ لونِ طباعهـــا

وتريدُ غـيرَ طبائـعِ الأشيـاءِ !!

قالوا : أحـبَّ الإنكليزَ وزادهُـمْ

وُدَّ الحميـــمِ وَمَوْثِقَ القُرنـاءِ

هاقد أتى اليـــومُ الذي صاروا بـه

أوفى الدعـــاةِ وأكرمَ الحلفـاءِ

بِتْنَا نغاضبُ من يغاضبُهُـــمْ ولا

نأبى رعايتَهـــم على الضـرّاءِ

رأيٌ أخذْتَ به وليسَ بعائـــبٍ

ذمّم الرجـــالِ مآخـــذُ الآراءِ

لكنْ سكتَ ، فقيلَ إنّــكَ عاجـزٌ
عن ردّ عاديــةٍ ودَفْــعِ بلاءِ

صَمْتٌ تحيّــرَ فيه كلّ مُحدّثٍ
والصمتُ بعضُ خلائــقِ الكُرمــاءِ

في عــالمٍ يُنسي الحليــمَ وقارَهُ
ويُري البنــينَ عــداوةَ الآبــاءِ

وترى التــوائمَ فيه بينَ عَشيّــةٍ
متنافــراتِ طبيعــةٍ ورواءِ

جهــدُ الكرام به اقترارُ مباســمٍ
وتَكلّفٌ في القــولِ والإصغــاءِ

صُوَرٌ عرفــتَ لُبَابهــا ولحاءَهــا
فكأنما خُلِقَــتْ بغــير لحــاءِ

قد كنتَ تُخْلِصُ لي الودادَ فهاكَــهُ
شعراً يصــونُ مــوَدّةَ الخلصاءِ

يجدُ الرجــالُ به على حسناتِهــمْ
مـدَحـي ، وعن هنواتِهمْ إغضائي

فاصعدْ لربّكَ فهو أعدلُ حاكـــم
وهو الكفيلُ برحمـــةٍ وجـــزاءِ

وتلَقَّ من حكم الزمـــان وعدله
ما شاءَ من نَقْـــد ومن إطـــراءِ

مخدع مغنية

شاعَ في جوّه الخيالُ ورفّ الـ
حُسْنُ والسّحرُ والهوى والمراحُ

ونسيمٌ معطّرٌ خفقتْ فيـ
ـه قلوبٌ ، ورفرفتْ أرواحُ

ومُنىً كلّهنّ أجنحةٌ تهفـ
ـو ، ودنيا بها يَدفُّ جَناحُ

ومِنَ الزّهر حولها حلقاتٌ
طابَ منها الشّذا ورقّ النُفاحُ

حمَلَتْ كلّ باقةٍ دمعَ مفتـ
ـونٍ كما تحملُ النّدى الأدواحُ

وهْيَ في ميعة الصّبا يزدهيها
ضَحِكٌ لا تملّه ومزاحُ

وغنــــاءٌ كأنَّ قُمــريةً سكْـر

ى بألحانهـــا تشيــعُ الـــرّاح

أخلصتْ ودَّهـــا المرايا فراحــتْ

تتملّــــى فتشـــرقُ الأوضــاحُ

كَشَفَتْ عن جمالهـــا كلَّ خافٍ

وأباحــــتْ لهـــنَّ ما لا يبـــاحُ

مَعْبدٌ للجمـــال ، والسحر ، والفتـ

ـنة ، يُغْدَى لِقُدْسِــه ويُــراحُ

نامَ في بابـــه العزيـــزُ (كيوبيـ

ـد) ، ولكنْ في كفّـه المفتـاحُ

إنْ ينَمْ فالحيـــاةُ شدوٌ ولهـــوٌ

أو يُنَبَّهْ فأدمــــعٌ وجــراحُ !!

* * *

دخلَتْ بي إليــــه ذاتَ مســاءٍ

حيثُ لا ضجّـــةٌ ولا أشبـــاحُ

لم تكُنْ قبلُ بالرفيقــــين ، لكنْ

هي دُنيا تُتيـــحُ مـا لا يُتــاحُ

وَجَلَسْنا يهفـــو السكونُ علينـــا

ويُرينـــا وجوهَنـــا المصبـــاحُ

هتفتْ بي : تُراكَ من أنتَ ، يا صا

حِ ؟ فقلـتُ المعـــذّبُ الملتـاحُ

شاعرُ الحبِّ والجمـــال ، فقالت :

ما عليـــه إذا أحـبّ جُنَـــاحُ

واحتوى رأسي الحزيـــنَ ذراعـا

ها ، ومـــرّتْ على جبيـــنيَ راحُ

ورأتْ صُفْـــرةَ الأسَـى في شفاهٍ

أحرقتْهـــا الأنفـــاسُ والأقداحُ

فمضتْ في عتابها : كيفَ لَـــمْ نَدْ

رِ بما برّحـــتْ بكَ الأتـــراحُ ؟

إنْ أسأنـا إليكَ فاليـوم يجزيـــ

ـكَ بمـا ذُقتَه رضـــىً وسمـاحُ

ولكَ الليلةُ الـــتي جَمَعَتنـــا

فاغتَنِمْهـــا حتى يلوحَ الصباحُ !!

• • •

قلتُ حسبي من الربيع شذاهُ
ولعينيَّ زهرُهُ اللمّاحُ

نحنُ طيرُ الخيال ، والحسنُ روضٌ ،
كلّنا فيه بلبلٌ صدّاحُ

فتنيت في هواهُ منا قلوبٌ
وأصابت خلودَها الأرواحُ ! !

مصرع الربّان

الكابتن ماكيج جونس ، ربان حاملة الطائرات كارجيس التي أغرقتها غواصة ألمانية .

يا قاهرَ الموتِ كم للنفس أسرارُ ؟

ذلّ الحديدُ لها ، واستخذتِ النّارُ

وأشفقَ البحرُ منها ، وهو طاغيةٌ

عاتٍ على ضَرَبات الصّخر ، جبّارُ

حواكَ أحدوثةٌ مُثْلَى ، وتضحيةٌ ،

لم تَحوها سِيَرٌ ، أو تَرْوِ أخبارُ

رماكَ في جَنَبات اليمّ مُحْتَربٌ

خافي المقاتل ، عند الرّوْع فرّارُ

ترصّدتكَ مرَاميه ولو وقعتْ

عليه عيناكَ لم تُنْقِذْهُ أقدارُ

يَدِبُّ في مَسْبَحِ الحيتــانِ مُنْسَرِباً

والغَوْرُ داجٍ ، وصدرُ البحرِ مــوّارُ

كدودة الأرض نورُ الشمسِ يقتلُهَا

وكم بها قُتِلَتْ في الرّوضِ أزهــارُ

هوى بلكَ الفُلْكُ إلاّ هامــةً رُفِعَتْ

لها من المجدِ إعظــامٌ وإكبـــــارُ

واستقبلَ البحرُ صدراً حـــينَ لامسَهُ

كادتْ عليـه جبالُ الموجِ تنهــارُ

وغابَ كلّ مَشيدٍ ، غيرَ قُبّعـــةٍ

ذكرى من الشّرفِ العالي وتذكــارُ

ألقيتَهــا ، فتلقّــى الموجُ مَعْقِدَها

كما تَلَقّى جبينُ الفاتحِ الغـَــــارُ

ولو يُرَدُّ زمــانُ المعجزاتِ بهـــا

لانشقّ بحرٌ لهـا ، وارتدّ تيّـــارُ

كأنّها خطبـــةٌ راعتْ مقاطعُها ،

لها العـــوالمُ سُمّـــاعٌ ونُظّـــارُ

تقولُ : لا كانَ لي ربٌ ولا هتَفَتْ

بذكره الحربُ ، إنْ لم يؤخذ الثّارُ

يا ابنَ البحار وليــداً في مسابحهــا

ويافعـاً يُؤثِرُ الجُلّـى ويختـارُ

ما عالمُ الماء ؟ياربانُ ، صِفْهُ لنـا ،

فما تحيطُ به في الوَهْم أفكـارُ !

وما حيـاةُ الفتى فيـه ؟ أتسليـةٌ

وراحةٌ ؟ أم فُجاءاتٌ وأخطـارُ ؟

إذا السفينـةُ في أمواجـه رَقَصَتْ

على أهازيجَ غَنّاهـنّ إعصـارُ

وأشجَتِ السّحْبَ موسيقاهُ ، فاعتنقتْ

وأسدلَتْ من خدور الشّهب أستارُ

وأنتَ ترنو وراءَ الأفـق مبتسماً

كما رَنَا نازحٌ لاحتْ لهُ الـدارُ

غرقانَ في حُلُـمٍ عـذْبٍ تُسلسلهُ

من ذروة اللّيـل أنواءٌ وأمطـارُ

يا عاشقَ البحر ، حدِّثْ عن مفاتنه
كم في لياليه للعشّاق أسمارُ

ما ليلةُ الصيْف فيه ؟ ما روايتها ؟
فالصيفُ خمرٌ ، وألحانٌ ، وأشعارُ

إذا النسائمُ من آفاقِه انحدرتْ
وَضَوّأتْ من كُوى الظلماء أنوارُ

وأقبلتْ عارياتٍ من غلائلها
عرائسٌ من بنات الجنّ أبكارُ

شُغْلُ الربابنةَ السّارينَ من قِدَم
تُجلَى بهنّ عشيّاتٌ وأسحارُ

يُترعْنَ كأسَكَ من خمرٍ مُعتّقَةٍ
ألبحرُ كهفٌ لها ، والدهرُ خمّارُ

وأنت عنهنّ مشغولٌ بجاريةٍ
كأنّ أجراسَها في الأذن قيثارُ

صوتُ الحبيبة قد فاضتْ خوالجُها
وَرَنّحتْها من الأشواق أسفارُ

والهَفَ قلبكَ لما اندكّ شامخُها

والنوءُ مصطرعٌ والموجُ هدّارُ

بُوغِتَّ بالقدَر المكتوب فانسرحَتْ

عيناكَ تقرأ ، والأمواجُ أسطارُ

نزلتما البحرَ قبراً ، حين ضمكما

رفّتْ عليه من المرجان أشجارُ

نامَ الحبيبان في مثواهُ واتسدا

جنباً لجنبٍ ، فلا ذلّ ولا عارُ !!

• • •

منصارعٌ للفدائيين يعشقُها

مستقتلونَ وراءَ البحر أحرارُ

منيّةٌ كحياةٍ ، كلما ذُكِرَتْ

تجدّدَتْ لكَ في الأجيال أعمارُ

هيَ الفخارُ لِشَعْبٍ من خلائقِه

خَلْقُ الرّجال إذا هاجَتْهُ أخطارُ

لَهُ البحارُ بما اختارتْ شواطئُها

وما أجنّتْهُ خُلجانٌ وأغوارُ

رواقُ مَجْدٍ على جُدرانه رُفِعَتْ

للخالديـــنَ أماثيـــلٌ وآثـــارُ

دخلتَ من بابه ، واجتزتَ ساحتَه ،

وسِرتَ فيه على آثـارِ مَنْ سـاروا

يتيهُ باسمِـكَ في أقداسه نُصُبٌ

رخامُهُ الدَّهْرُ ، والتّاريخُ حفّـارُ

من قارة إلى قارة

طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس

أشباحُ جِنٍّ فوقَ صدْرِ الماءِ

تهفُو بأجنحةٍ منَ الظلماءِ ؟

أم تلكَ عُقْبانُ السماء وثَبْنَ من

قُنَنِ الجبالِ على الخِضَمّ النائي ؟

لا ، بل سفينٌ لُحْنَ تحتَ لواءِ

لِمَنِ السفينُ ترى ، وأيّ لواءِ

ومَنِ الفتى الجبّارُ تحتَ شِراعِها

متربّصاً بالموجِ والأنواءِ

يُعْلي بقبضتهِ حمائلَ سيفِهِ

ويَضُمّ ، تحتَ الليلِ ، فضلَ رداءِ

ويُنيلُ ضوءَ النجْمِ عالي جبهةٍ

من وَسْمِ « إفريقيةَ » السمراءِ

ذَهَبٌ بيوتقة السّنَى من ذَوْبِه
مَسَحَتْ مُحَيّاهُ يَدُ الصّحراءِ

لونٌ جلَتْ فيه الصحارى سحرَها
تحتَ النّجوم الغُرّ ، والأنداءِ

وسماءِ بَحْرٍ ما تطامَنَ موجُهُ
من قَبْلُ لابنِ الواحةِ العذْراءِ

بحرٌ ، أساطيرُ الخيال شطوطُهُ
ومسابحُ الإلهامِ ، والإيحاءِ

ومدائنٌ سحْريّةٌ شارفْنَهُ
بنَخيلها ، وضفافِها الخضراءِ

ومعابدٌ شمٌّ ، وآلهةٌ على
سُفُنٍ ذواهبَ بينهنّ جوالي

أبطالُ « يونانَ » على أمْوَاجِهِ
يطوونَ كلّ مفازةٍ وفَضاءِ

يتجاذبونَ الغارَ تحتَ سَمَائِهِ
يتناشدونَ ملاحمَ الشّعَراءِ

ما زالَ يرمي « الرّومَ » وهو سليلهمْ
وَيُديلُ من « قرطاجـــةَ » الغلبـاءِ

حتى طَلَعْتَ به فكنــتَ حديثَـــهُ
عَجَباً ! وأيُّ عجائــبِ الأنبـــاءِ !

ويسائلونَ بِكَ البروقَ لَوامعـــاً
والموجَ في الإزبـــادِ والإرْغـــاءِ

من علّمَ البدويّ نَشْرَ شراعِـــهِ !
وَهَداهُ للإبحـــارِ والإرســـاءِ !

أينَ القفارُ من البحـارِ ، وأينَ مِـــنْ
جِـــنّ الجبـالِ عرائسُ الدأمـاءِ

ياابنَ القبابِ الحُمْرِ ويحكَ ! مَنْ رَمى
بِكَ فوقَ هذي اللجّةِ الزرقـــاءِ ؟

تغزو بعينيكَ الفضـاءَ وَخَلْفَـــــهُ
أفُقٌ مِـــن الأحـــلام والأضـواءِ

جُزُرٌ مُنَـــوّرَةُ الثغور كأنّهـــا
قَطَراتُ ضَـــوءٍ في حفافِ إنـاءِ

والشرقُ ، من بُعْدٍ ، حقيقــةُ عالَمٍ

والغربُ ، من قُرْبٍ ، خيالــةُ رائي
ضَحِكَتْ بصفحته المُنَى وتَراقصتْ
أطيافُ هــذي الجنّــةِ الخضــــراءِ

وَوَثَبْتَ فوقَ صخورها وتَلَمّسْتْ
كفّاكَ قلبــاً ثائــــرَ الأهـــواءِ

فكأنمــا لَكَ في ذُرَاهــا مَوْعِــدٌ
ضَرَبَتْــــهُ أندلسيّــةٌ للقـــاءِ !

ووقفتَ والفتيانُ حولَكَ ، وانبَرَتْ
لكَ صيحـــــةٌ مرهوبــةُ الأصداء :

هذي الجزيرةُ ، إنْ جَهِلْتُمْ أمرَها ،
أنتمْ بهــا رهطٌ من الغُربـــــاءِ

ألبحرُ خلفي ، والعــــدُوّ إزائــي
ضاعَ الطريـــــقُ إلى السفين ورائي ! !

. . . وتلفّتوا فإذا الخضمّ سحابــةٌ
حمراءُ مُطبِقَــةٌ على الأرجــــاءِ

قد أحرقَ الرُبّانُ كلَّ سفينة

من خلفِه إلاّ شراعَ رجاءِ

ألقى عليه الفجرُ خيطَ أشعةٍ

بيضاءَ فوقَ الصخرة الشمّاءِ

وأتى النهارُ وسارَ فيه « طارقٌ »

يبني لِمُلْك الشرق أيّ بناءِ

حتى إذا عَبَرَتْ ليالٍ طوّفت

أحلامُه بالبحر ذاتَ مساءِ

ترعى على الأفْق المُرصّع قريةً

أعظِمْ بها تَغزو من ميناءِ

مَدّ المساءُ لها على خُلجانها

ظِلاً ، فنامتْ فوقَ صدر الماءِ !

موت الشاعر

في رثاء صديقه الشاعر النابغة
محمد عبد المعطي الهمشري .

شعراءَ الشبابِ ، خــرَّ عــن الأيكـ
ـــةِ شادٍ مخضَّبـــاً بجراحـــــهْ
ماتَ في ثغــرهِ النشيــد وجفّــتْ
خمـــرة الملهمـيــنَ في أقداحــهْ
ضِفّـــــةُ النيلِ ، وهي بعض مغانيــ
ـهِ ،صَحتْ تسأل الرّبى عن صَداحهْ
أين منها صداه في ذروة الفَجْـــ
ــرِ، وهمس الأنداءِ حولَ جناحهْ
بُوغِتتْ بالصباحِ أخـــرسَ إلاَّ
جهشةَ الشعرِ أو شجيَّ نواحــــهْ

نبأ جاءني ، فأسلَــمَ عقـــلي

لِضَـــلالٍ هدَّدْتُــه بافتضاحِهْ

لو رماهُ فَـــمُ القضــاءِ بسمعي

خِلتُه بعضَ لَهْـــوِهِ ومزاحِـهْ

فلسفتكَ الحيـــاة ، يا حاملَ المصبا

حِ ، والأفق مائـــجٌ بصَباحِــــهْ

صِفْ لنـا صرعةَ الذُّبـالِ ومـاذا

قد أصابَ الحكيمَ في مصباحِـــهْ

شاطىءٌ فوقَ صدره يفهــق المـو

جُ ، وتهوي الصخورُ تحتَ رياحِــهْ

ضلَّ في جُنْحِ ليلـهِ زورقي الطـا

فِي ، وضاعَ المجدافُ من ملّاحِــهْ

جُزْتَهُ أنتَ ، فيخُطى العاشقِ البا

سمِ ، يهفو الحنينُ ملءَ وشاحِـــهْ

قُمْ ، فقد أقبلَ الشتـــاءُ وأومتْ

سنبلاتُ الوادي إلى أشباحِـــــهْ

ألَهُ من هُتافِكَ العَــذْبِ داعٍ

يُنْطِقُ الواجماتِ مــن أدْواحِهْ ؟

عَبَرَ النهــرَ والنخيـــلَ إلى أنْ

جاءَ مثوًى رَقَدْتَ في صُفّاحِــــهْ

حملَ العهدَ عــن قلوبِ الحـزانى

فدعـــا المعولاتِ مــــن أرواحِهْ

ألثلاثــونَ لم تَكُـــنْ عمرَكَ السِّـا

درَ في فتنةِ الصِّبـــا ومراحِــــهْ

إنها خفقــةُ الفؤادِ ، وسهد العــــ

ــينِ ، في حَوْمَةِ العُلا وكفاحِــهْ

إنّها قِصــةُ الصديـــقِ ، ومأسا

ةُ شهيـــدٍ مكلَّـــلٍ بنجاحِهْ !

الموسيقية العمياء

كان الشاعر يتردد على « ألفتيا » أحد مطاعم القاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء عام ١٩٣٥ ، وكانت تترأس الفرقة الموسيقية به حسناء دلماتية ، تعزف على القيثار ، وكانت على جانب من الرقة والجمال ، فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها في عينيها ، فحرمها نعمة الإبصار ، فلما وقف على حقيقة حالها ، أوحى إليه جمالها الجريح بالقصيدة الآتية :

إذا مـا طـافَ بالأرضِ — شعاعُ الكـوكبِ الفضّي
إذا مـا أنّـتِ الريحُ — وجاشَ الـبرقُ بالومْضِ
إذا مـا فتّـحَ الفجرُ — عيـونَ النرجسِ الغضِّ
بكيتُ لزهـرةٍ تبكي — بدمـعٍ غـيرِ مُرْفَضِّ

• • •

زواهـا الدهرُ لم تسعَـدْ — مـنَ الإشراقِ باللّمْحِ
عـلى جفنـينِ ظمـآنـينِ للأنـداءِ والصُّبْحِ
أمهـدَ النـورِ : ما للّيـلِ قد لفّكَ في جُنْحِ ؟
أضيءْ في خاطـرِ الدنيا — ووارِ سنـاكَ في جُرحي !

• • •

أرِني الأقـــدارَ ، يا حسنـــــــاءُ ، مثوى جُرحك الدامي
أريهــا مَوضِعَ السّهـــــــمِ الذي ســدّدهُ الرامــي
أنيلي مشرق الإصبـــــاحِ هــذا الكوكبَ الظامـــي
دعيـــه يرشُـفِ الأنـــوارَ مـن يَنبوعهــا الســـامي

• • •

وَخَلّـي أدمعَ الفجــرِ تُقَبِّلْ مغــربَ الشمسِ
ولا تبكــي على يومِـكِ أو تأسَيْ عــلى الأمسِ
إليــكِ الكـونَ فاشتفِي جمالَ الكـــونِ باللمسِ
خـــذي الأزهـــارَ في كفّيـــكِ ، فالأشواكُ في نفسي !

• • •

إذا ما أقبــلَ الليـــلُ وشاعَ الصمـتُ في الــوادي
خـــذي القيثــارَ واستوحي شجونَ سحابــه الغــادي
وهُـــزّي النجـــمَ إشفاقاً لنجـــمٍ غير وقّــــادِ
لعـــلّ اللحـــنَ يستدني شُعاعَ الرحمـــة الهادي !

• • •

إذا ما سقسـقَ العصفــورُ في أعشاشِـــه الغُـــنِّ
وشــقّ الـروضَ بالألحـــان مـــن غصنٍ إلى غُصـنِ
أتتــكِ خواطري الصدّا حةُ الرقّافـــةُ اللحــنِ
تغنّيـــكِ بأشعـــاري وترعـــى عالَم الحُسْنِ !

• • •

إذا ما ذابت الأنداءُ فوقَ الورَق النّضْر
وصَبّ العطرَ في الأكمام إبريقٌ منَ التِبْرِ
دعوتُ عرائسَ الأحلام من عالمها السّحري
تُذيبُ اللحنَ في جفنيك ، والأشجانَ في صدري !

• • •

عرفتِ الحبّ ، يا حوّاءُ ، أم ما زال مجهولا ؟
ألمّا تحملي قلباً على الأشواق مجبولا؟
صفيه ، صفيه ، فرحاناً ، ومحزوناً ، ومخبولا!
وكيفَ أحسّ باللوعةِ عندَ النظرةِ الأولى ؟

• • •

ومَن آدمُكِ المحبوبِ؟ أو ما صورةُ الصّبّ ؟
لقد أُلهمْتِ ، والإلهامُ ، يا حواءُ ، بالقلبِ
هو القلبُ ، هو الحبّ ، وما الدنيا لدى الحبّ ؟
سوى المكشوفةِ الأسرارِ والمهتوكةِ الحُجْبِ!

• • •

سلي القيثارَ بين يديكِ أيّ ملاحنٍ غنّى
وأيّ صبابةٍ سالتْ على أوتارهِ لحنَا
حوى الآمالَ ، والآلامَ ، والفرحةَ ، والحزْنا
حوى الآبادَ ، والأكوانَ في لَفْظٍ وفي معنى !

• • •

تعالى الحُسْنُ ، يا حسناءُ عن إطراقِ محسورِ !

أيشكو الليلَ في كونٍ   من الأنوارِ مغمورِ!

وما جلاّهُ من سوّاهُ   إلاّ توأمَ النورِ؟

وما سمّاهُ إذ ناداهُ   غيرَ الأعينِ الحورِ؟

ميلاد شاعر

هَبَطَ الأرضَ كالشعــــاعِ السنيِّ

بعصـــا ساحـــرٍ وقلبِ نبـــيِّ

لمحـــةٌ ، من أشعةِ الرّوحِ ، حلّتْ

في تجاليـــدِ هيكـــلٍ بشَريِّ

ألهمـــتْ أصغريْـــهِ من عالم الحكـ

ـمةِ والنّـــورِ كلَّ معنىً ســريِّ

وحَبَتْهُ البَيَـــانَ رياً من السحـ

ـرِ به للعقـــولِ أعـــذبُ ريِّ

حينمـــا شارفتْ به أفُـــقَ الأر

ضِ زَهَا الكونُ بالوليـــدِ الصبـــيِّ

وسَبَى الكائنـــاتِ نورُ محيّـــا

ضاحكِ البِشْرِ عـــن فؤادٍ رضيٍّ

صُوَرُ الحُسْنِ حُـــومٌ حولَ مهدٍ
حُفَّ بالوَرْدِ والعَمَــارِ [1] الزكـيِّ

وعلى ثغــــرِه يُضيءُ ابتســـامٌ
رَفَّ نـــوراً بأرجـــوانٍ نـــديِّ

وعلى راحتيـــهِ ريحانـــةٌ تنْـــدَ
ى ، وقيثارةٌ بلحـــــنٍ شجـيِّ

فَحَنَتْ فـــوقَ مهـــدهِ تتملّى
فجرَ ميـــلادِ ذلك العبقـــريِّ

وتساءلْـــنَ حيرةً : ملَـــكٌ جا
ءَ إلينـــا في صـــورةِ الإنسيِّ؟

من تُرى ذلك الوليـــدُ الـذي هـ
ـــشَّ له الكونُ من جمـــادٍ وحيٍّ ؟

من تُـــراهُ ؟ فرنَّ صـــوتٌ هتوفٌ
من وراءِ الحيـــاة شاجـي الـــدويِّ !

إنَّ ما تشهدونَ ميلادُ شاعرْ !

• • •

---

(١) العمار : الريحان يزين به مجلس الشراب .

كانَ وجهُ الـثرى كوجـــهِ الماءِ

رائـــقَ الحسنِ مستفيضَ الضيـاءِ

حينَ وَلّى الدّجـى وأقبـــلَ فجرٌ

واضحُ النـــورِ مشـــرقُ اللألاءِ

بَهَجٌ في السماءِ والأرضِ يُهــدَى

مِنْ غريبِ الخيـــالِ والإيحاءِ

صفقَتْ عندهُ الخمائـــلُ نَشْوى

وشدا الطـــيرُ بين عُـــود وناءِ

مَظْهَرٌ يبهـــرُ العيـونَ ، وسحرٌ

هَـــزَّ قلبَ الطبيعـــةِ العـذراءِ

وجلا من بدائـــعِ الفـــنّ روضـاً

نَـمّقَتْـــهُ أنامـــلُ الإغـراءِ

ما الربيـــعُ الصّنـاعُ أوفى بنانـاً

مِنْـــهُ في دقّـــةٍ وحسنِ أداءِ

نَسّقَ الأرضَ زينـــةً وَجَلاهـا

قَسَمـــاتٍ مِنْ وجهـهِ الوضّاءِ

ربوةٌ عند جدْولٍ ، عنــد روضٍ ،

عند غَيْضٍ ، وصخــرةٌ عندَ ماءِ

فنَزهـــا الفجرَ ما بـدا ، وتجلّــى

وازدهــــى بالوجودِ أيّ ازدهـاءِ

قالَ : لم تُبْدِ لي الطبيعـــةُ يومـاً

حين أقبلتُ مثـلَ هـــذا الروّاءِ

لا ، ولم يَسْرِ مِلءَ عيـني وأذْني

مثــــلُ هذا السّنى وهـــذا الغناءِ

أيّ بُشْرى لهــا تجمّلــت الأر

ضُ وزافتْ [1] في فاتناتِ المــرائي ؟

علّهـــا نُبّئتْ مِنَ الغَيْبِ أمــراً

حَمَلَتْهُ لهـــا نجـــومُ المســاءِ

قالَ : ماذا أرى ؟ فردّدَ صــــوتٌ

كصدى الوَحْيِ في ضمـــــيرِ السماءِ

إنّ هذا ، يا فجرُ ، ميلادُ شاعرْ !

---

(١) زافت الأرض : نشرت جمالها .

كانَ فجرٌ ، وكانَ ثَمَّ صبــــاحُ

فيـــهِ للحســـنِ غُـــدوةٌ ورَواحُ

بكرَتْ للرياضِ فيـــــهِ عـَـذارى

تزدهيهــــــنَّ صبـــوةٌ ومــراحُ

حينَ لاحَتْ لهـــنَّ رَنَّ هُتــافٌ

وعلَـــتْ بالدّعـــاءِ منهنَّ راحُ

قلنَ : ما أجملَ الصبـــاحَ فما حـ

ـلَّ على الأرضِ مثلُ هــذا صباحُ

فتعالـــوا بنـــا نغنّـي ونلهــــو

فهنــا اللهـــوُ والغنـــاءُ يُتــاحُ

وهنـــا جدْوَلٌ عـــلى صفحتيهِ

يرقصُ الظّلُّ والسّنــى الوضّـاحُ

وعلَـى حافتيــــهِ قَامَ يغنيـــ

ـنَا مِنَ الطيرِ هـــاتفٌ صدّاحُ

وفَرَاشٌ لَـــهُ من الزّهــرِ ألــوا

نٌ ، ومن ريّـــقِ الشّعاعِ جناحُ

دفّ في نشـــوةٍ ينادبـــه نُوّا

رٌ وعِطــرٌ مِن الشّــرى فوّاحُ

وهنــا رَبْوة تلألأ فيهـــا

خضرةُ العشبِ والنّــدى اللماحُ

ونسيمٌ كأنّــهُ النَفَسُ الحسا

ئرُ تُصغــي لهمســهِ الأدواحُ

مثلَ هــذا الصباحِ لم يَلِدِ الشرْ

قُ ، ولم تنجِبِ الشمــوسُ الوِضاحُ

لكأنّا بالكــونِ أعــلامُ ميلا

دٍ وعرسٍ قامــت لَهُ الأفـراحُ

أيّ حُسْنٍ نرى ؟ فردّدَ صــوتٌ

شبــهَ نجوى تُسِرّهــا أرواحُ

إنّ هذا الصباحَ ميلادُ شاعرْ!

• • •

وتجلّى المســاءُ في ضــوءِ بــدرِ

وشفوفٍ غُــرّ الغلائلِ حُمــرِ

وسماءٍ تطفو وتــرسبُ فيهـــا الـ

ـسحبُ كالرّغــوِ فوقَ أمواجِ بحرِ

صـو رَجَمَـــةُ المفاتــنِ شتّـى

كرؤى الحلـــمِ أو سوانحِ فكـرِ

لا ترى النفسُ أو تحسّ لديهـــــا

غيرَ شجوٍ بفيضُ مِنْ نبـعِ سحـرِ

أفُقُ الأرضِ لم يزَلْ في حواشيـــ

ـــهِ صدى حائرٌ بألحــانِ طـيرِ

وبأحنائــــهِ يَــــرِفّ دَمـاءٌ ،

من سَنَى الشمسِ ، خافقٌ لمْ يقـرّ

وعلى شاطـــيءِ الغَديـرِ ورودٌ

أغمضتْ عَيْنيهـــا لمطلـــعِ فجرِ

وَسَرَى المـــاءُ هادئـاً في حوافيـ

ـهِ يُغنّي ما بـينَ شـوكٍ وصخرِ

وكأنّ النجـــومَ تسبَـــحُ فيـــه

قبـــلاتٌ هفَتْ بحـــالمِ ثغـرِ

وكأنّ الوجـودَ بحـرٌ مـن النّـو

رِ على أفْقِـــهِ الملائـــكُ تسري

هتفتْ نجمـــــةٌ : أرى الكونَ تبدو

في أساريـــــرهِ مخـــــايلُ بشـــــرِ

وأرى ذلكَ المســـــاءَ يشـــيرُ الـ

ـــسحرَ والشجوَ ملءَ عيـني وصدري

أترانا بليلــــةِ الوحــــي والتنـــــ

ــزيلِ ؟ أم ليلةِ الهوى والشعــرِ ؟

ما لهـــــذا المساءِ يَشْغَفُنـــا حُبـــ

ـاً ويُـوري بنــا الفتون ويُغْـــــري

أيّ سرّ تُـــــرى ؟ ؟ فرنَّ هتــافٌ

بنجـــيٍّ مِـــنَ الصّــدى مستـــرٌّ

إنّ هذا المساءَ ميلادُ شاعرٍ!

قمرٌ مشــــرقٌ يزيـــــدُ جمـــالا

كلما جـــدَّ في السمــــاءِ انتقالا

وسكونٌ يرقـــى الفضاءَ ، جناحـــا

هُ عــلى الأرضِ يضفــوانِ جــلالا

هذه ليلـــــةٌ يشفُّ بهــــا الحســـــ

نُ ويهفـــــو بها الضيــاءُ اختيالا

جَوّهـــا عاطـــرُ النسيمِ ، يثـــيرُ ا

شجوَ ، والشعرَ ، والهوى ، والخيالا

وإذا النهــــرُ شاطئـــاً ونمــــيراً

يتبــــارى أشعــــةً وظـــلالا

ومَســـرى فيـــهِ زورقٌ لحبيبـــ

ـــينِ ، صغيرينِ ، يَنْعمـــانِ وِصالا

يعشـــانِ الحنينَ في صـــدرِ ليـــلٍ

ليس يدري الهمـــومَ والأوجالا [1]

شَهِدَ الحبَّ منـــذُ كانَ روايـــا

تٍ على مســـرحِ الحيـــاةِ تَـــوالى

وجَرَتْ مــلءَ مِسمعيـــهِ أحاديـــ

ـــثُ عفـــا ذِكْرُها لديـــهِ ودالا

ذلكَ الباعـــثُ الأسى والمثـــيرُ الـــ

ـــنارَ في مهجـــةِ المُحبِّ اشتعالا

لم يَجِبْ قلبُـــهُ لميـــلادِ نجـــمٍ

لا ، ولَـــم يبكِ للبـــدورِ زَوالا

---

1) الأوجال : جمع وجل ، أي الخوف .

بَيْدَ أنّ القضـــاءَ أوحَـى إليـه
ليـــذوقَ الآلامَ والآمـالا

فأحسّ الفـــؤادَ يخفـــقُ منـهُ
ورأى النـــورَ جائلاً حيثُ جـالا

واستخفّتْـــهُ مِنْ شفـاه الحبيبـ
ـــنِ شئونُ الهـــوى ، فرقّ ومالا

وتجلّـــتْ له الحيـــاةُ ، وما فيـ
ـــها ، فراعتْـــهُ فِتنـةً وجمالا

فجثا ضارعـاً : أرى الكـونَ ربّي
غيّـــرَ ما كانَ صـــورةً ومِثـالا

لم يكـــنْ يعرف الصبابـــةَ قلبي
أو تَعِـي الأذنُ للغـــرامِ مَقالا

أترُاهـــا تغيّـــرتْ هـذه الأر
ضُ ، أمِ الكونُ في خيـــاليَ حالا

ربِّ ، ماذا أرى ؟ فـرنّ هتـــافٌ
مُسْتَسِرّ الصّدى يجيـــبُ السـؤالا

إنّ هذا، يا ليلُ، ميلادُ شاعرْ!

• •

وتجلّى الصّـــدى الحبيـــبُ الساحرْ

في محيطٍ مِـــنَ الأشعـــةِ غامرْ

وسكونٍ يبثّ في الكـــونِ رَوْعـاً

وقفتْ عِنــدَهُ الليـــالي الدوائــرْ

واستكانَ الوجودُ ، والتفــتَ الدهــ

ــرُ ، وأصغتْ الى صَدَاهُ المقـــادرْ

لم يَبِـــنْ صورةً ، ولكــن رأتْهُ

بعيـــونِ الخيـــالِ مِنّـــا البصائرْ

قال : يا شاعري الوليـــدَ سلامـاً

هزّتِ الأرضَ ، يومَ جِئْتَ ،البشائرْ

فإليكَ الحيـــاةَ شتّـى المعانـــي

وإليكَ الوجـــودَ جَمّ المظاهــرْ

لا تقُلْ كم أخٍ لكَ اليـــومَ في الأ

رضِ شقيّ الوجدانِ ، أسوانَ حائــرْ

إن تكـــنْ ساورَتْـــهُ في الأرضِ آلا

مٌ وحَقّـــتْ بِهِ الجـــدودُ العواثرْ

فلكيْ يستشفَّ من خلل الغيـــ

ـــبِ جمالاً يُذكي شبابَ الخواطـر

ولكيْ ينهــلَ السعادةَ مــن نبـــ

ـعِ شهيِّ الورودِ ، عذْبِ المصـادرْ

فلكمْ جــاءَ بالخيــالِ نبيٌّ

ولكم جُنَّ بالحقيقـــةِ شاعـرْ

إنما يسعـدُ الوجـودُ وتشقـو

نَ ، وإنّي لكمْ مثيــبٌ وشاكرْ

ولكمْ جنّـتي ، اصطفيتكُـمُ اليو

مَ لتُحيـوا بها جميـلَ المآثـرْ

فانسقوهــا جـداولاً ورياضـاً

واجعلوها مَسْرَحَ النّهـى والنواظرْ

إجعلوا النهرَ كيفَ شئـتمْ ، ومُدّوا

شاطئيـهِ بينَ المـروجِ النواضرْ

ماؤه ذَوْبُ خمـرةٍ ، وسنا شمـ

ـسٍ ، ورَيّا وَرْدٍ ، وألحانُ طائرْ

وَضَعَـــوا هضبةً تُطِـــلُّ عليـه

ذاتَ صَخْرٍ منَوّرِ العُشْـبِ عاطِرْ

واغرسوا النخلـةَ الجنيّةَ فوقَ النبـ

ـعِ في المَوْقِفِ البديـــعِ الساحرْ

واجعلوا جنّتي قصيدةَ شاعِرْ !

• • •

أدخلوا الآن ، أيهـــا المحسنونا

جَنّةً كنتُمْ بها توعدونـــا

إجعلوها مِنَ البدائعِ زُونا (١)

واملأوها مِنَ الجمالِ فُنُونـا

إملأوهـا فناً ، وليسَ فُتُونا

وانشروا الصَفْوَ فوقها والسّكونا

غَيْرَ لحنٍ يرفّ فيها حَنونا

تتغنّى بـه الطيـــورُ وُكونا

وسناً مُشْرِقٍ يُضيءُ الدُجُونا

سرمديّ الشّعاعِ يمحـو المَنونا

رائقِ النورِ ليسَ يُعشي العُيونا

---

(١) الزون : الموضع تجمع فيه الأصنام وتزين .

وتغنّوا بهـــا كما تشتهونـــا
وَصِفُوهـــا جـداولاً وعيونا
وورودا نديّـــة وغصونـــا
لا تثيروا بها الهـــوى والمُجونا
واحذروا أن تُذكّروا «المجنونا»
فَلَقَدْ ثابَ مِنْ هواهُ شُجونا
وخلا مهجةً وجفّ شؤونـــا (١)
وَهْوَ في جنتيـــه أسعدُ شاعِـــرْ

أيهـــا الشاعرُ اعتمـــدْ قيثـــارَكْ
واعزفِ الآنَ مُنْشِـــداً أشعارَكْ
واجعلِ الحُبّ والجمـــالَ شعارَكْ
وادْعُ ربّـــاً دعَا الوجودَ وبارَكْ
فزها وازدهى بميلادِ شاعِرْ !

(١) الشأن جمع شؤون وأشؤن : العرق الذي تجري منه الدموع .

نداء الفداء

أو أنشودة الجهاد في حومة فلسطين

أخي ، جاوزَ الظالمونَ المَدَى فحقَّ الجهادُ ، وحقَّ الفدا

أنتركهمْ يَغْصبونَ العُروبةَ مجدَ الأبوةِ والسؤددا ؟

وليسوا بِغَيْرِ صليل السيوفِ يُجيبونَ صوتاً لنا أو صدى

فجرّدْ حسامَكَ من غمدِهِ فليسَ لَهُ ، بَعْدُ ، أن يُغمدا

• • •

أخي ، أيّها العربيّ الأبيّ أرى اليومَ موعدَنا لا الغدَا

أخي ، أقبلَ الشرقُ في أمّةٍ تردّ الضّلالَ وتُحيي الهُدى

أخي ، إنّ في القدسِ أختاً لنا أعدّ لها الذابحونَ المُدى

صبرنا على غَدْرِهِمْ قادرينَ وكنا لَهُمْ قَدَراً مُرصدا

طَلَعْنا عليهم طلوعَ المنونِ فطاروا هَباءً ، وصاروا سُدى

أخي ، قُمْ إلى قبلةِ المشرقينِ لنحمي الكنيسةَ والمسجدا

يسوعُ الشهيدُ على أرضها يعانقُ ، في جيشهِ ، أحمدا

أخي ، قُمْ إليها نشقَّ الغمارَ دماً قانياً ولظـى مرعــــدا
أخي ، ظمئتْ للقتال السيوفُ فأوردْ شباها الدمَ المُصْعَــدا
أخي ، إن جرَى في ثراها دمي وأطبقتُ فَوقَ حصاهــا اليدا
ونادى الحمامُ وجنَّ الحسامُ وشبَّ الضرامُ بهـــا موقدا
ففتّش على مهجـــةِ حُرةٍ أبَتْ أن يَمُرَّ عليها العِــدا
وَخُذْ رايةَ الحقِّ من قبضــةٍ جلاها الوَغَى ، ونماها النّدى
وَقَبّلْ شهيداً عــلى أرضها دعا باسمها الله واستشهــدا
فلسطين يَفْدي حِماكِ الشبابُ وجلَّ الفــدائيّ والمُفتــدى
فلسطينُ تحميكِ منــا الصدورُ فإمّا الحياةُ وإمّــا الــرّدى

النشيد

● عندما ظلّلني الوادي مساءً
كان طيفٌ ، في الدجى ، يجلسُ قربي
في يديهِ زهرةٌ تقطرُ ماءً
عرفتْ عيني بها أدمعَ قلبي !

● قلتُ : مَنْ أنتَ ؟ فلبّاني مجيبا
نحنُ ، يا صاحِ : غريبانِ هنا
قد نزلنا السهلَ والليلَ الرهيبا
حيث ترعاني وأرعاكَ أنا !

● قلتُ ياطيفُ أثرتَ النفسَ شكا
كيفَ أقبلتَ؟وقُل لي منْ دعاكا!
قالَ أشفقتُ منَ الليلِ عليكا
فتتبّعْتُ إلى الوادي خُطاكا

● ودنا مني وغنّاني النشيــــدا
فعرفتُ اللحنَ والصوتَ الوديعا
هو حبّي هـامَ في الليلِ شريدا
مثلما هِمْتُ لنلقـاكَ جميعا !

● وتعانقنـــا وأجهشنا بكـاءَ
وانطلقنا في حديـــثٍ وشجونْ
ودنا الموعــدُ فاهتجنـا غنـاءَ
وتنظّرنــاكَ والليـلُ عيـونْ

● أقبلَ الليلُ فأقبِلْ مَوْهِنــا
والتمسْ مَجْلِسَنا تحت الظّلالِ
وافِني نصدحْ بألحانِ المُـنى
ونعبَّ الكأسَ من خَمْرِ الخيـالِ

● أقبِلِ الليلــةَ وانظرْ واسمعِ
كلّ ما في الكون يشدو بمزارِكْ
جئتُ بالأحلامِ والذكرى معـي
وجلسنا ، فيالدجى ، رهنَ انتظارِكْ

● سترى ، يا حسنُ ، ما أعددته
لكَ من ذخرٍ ، وحسنٍ ، ومتاعِ
هو قلبي ، في الهوى ، ذوّبتــهُ
لكَ في رقّافِ لحـــنٍ وشعــاعِ

● وهو شعرٌ صَـبورتْ ألوانُـــه
بهجةَ الفجرِ وأحـــزانَ الشفَقْ
ونشيــــدٌ مثّلتْ ألحانُـــــهُ
همساتِ النجمِ في أذْنِ الغَسَقْ

● ذاك قلبي عارياً بــين يديكْ
أخذته منــكَ روْعــاتُ الإلهْ
فتأملْـــه دماً في راحتيـــكْ
وذَماءً منــكَ يستوحي الحيــاهْ

● باكي الأحلامِ ، محزونَ المنى
ضاحكَ الآلامِ ، بسّامَ الجراحْ
لم يكُنْ إلاّ تقيـــاً مؤمنـــا
بالذي أغرى بحبِّكَ الطّماحْ (١)

---

(١) الطماح : الكبر والفخر .

● يتمنّى فيكَ لو يَفْنَى كمــا
يتفانى الغيمُ في البحرِ العُبَــــابْ
أو يُلاشى فيكَ حَيّــاً مثلمــا
يتلاشى ، في الضحى ، لمحُ الشهابْ

● زهرةٌ أطلعها فردوسُ حُبِّكْ
إستشفّتْ فَجرهَــا من ناظريكْ
خفَقَتْ أوراقُها في ظلِّ قربِكْ
وسَرَتْ أنفاسُها مِنْ شفتيــكْ

● هيَ من حُسْنكَ تحيــا وتمونْ
فاحمِها ، ياحسنُ ، إعصار المنونْ
أولِها الدفءَ من الصدرِ الحنونْ
أو فَهَبْها النورَ من هذي العيونْ

● دمعُها الأنداءُ والعطرُ الشّجا
وصــدى أنّاتِها همسُ النســيمْ
فاحبهــا منكَ الربيعَ المــرتجى
تصدحِ الأيامُ باللحــنِ الرخــيمْ

نشيد افريقي

عودة المحارب

« إلى الذين قدسوا الحياة بحب الموت » !.

أرقُصي ، يا نجومُ ، في الليْل حولي

واتبعي ، يا جبالُ ، في الأرض ظلّي

واصدَحِي ، يا جنادلَ النهرِ ، تحيّي

بأناشيدِ مائِكِ المُنْهَلِّ

وارفعي ، يا رُبَى ، إليّ وأدْني

زَهَراتٍ من عُشْبِكِ المخضَلِّ

ضَمّخي من عبيرها ونَداها

قَدَماً لَمْ تطأك يوماً بذُلِّ

هزَأتْ بالجراحِ من مِخْلَبِ الليْـ

ـث وأنيابِ كلِّ أفعى وصِلِّ

واحملي ، يا رياحُ ، صوتي إلى الـسوا
دي ، وضجّي بكلّ حَزْنٍ وَسَهْـلِ

وانْسمي بالغرام ، يا نسمـــةَ الليـ
ــل ، وكوني إلى الأحبّــة رُسْـلي

إنّ في حَوْمَـــة القبيلـــة ناراً
ضَــوّأتْ لي على مَضارب أهـــلي

رَقَصَـتْ حولها الصّبايـــا وغنّتْ
بأغانـــي شَبابِهـــا المتَهِـــلّ

صوتُ إفريقيـــا ووَحْيُ صباهـا
ونداءُ القرون بعـــدي وقَبْـــلي

باسمِهـــا الخالدِ امتشقْتُ حُسامي
بيدٍ تخفضُ الحظـوظَ وتُعـــلي

وشربتُ الحمـــيمَ من كلّ شمـس
نارُها تُنضِجُ الصخـــورَ وتُبـــلي

وقهـــرتُ الحيـــاةَ حتى كأنـي
قدَرٌ ، تكْتُبُ الحتوفُ وأمـــلي

يا عذارى القبيـــــلِ أنتنَّ للمجـــــ

ـــدِ على عفّـــــةٍ صواحبُ بَـــذْلِ

حسبُ روحي الظامي وحسبُ جراحي

رَشْفَـــــةٌ من عيونِكـــنَّ النّجْلِ

وابتساماتكــــنّ فـــوقَ شفـاهٍ

بمعانـــي الحيـــاةِ كم أومأتْ لي

حين ألقى زوجي على بابِ كوخـــي

وأنـــاغي على ذراعـــي طِفْـــلي

وأنـــامُ الليـــلَ القصيرَ لأجلـو

صارمي في سَنَى الصبـــاحِ المُطِلّ

هي

« إلى التي علمتني كيف أحب وكيف أكره »

هي الكأسُ مشرقــــةً في يديكَ ،

فماذا أرابــــكَ في خمرهــــا ؟

نظرتَ إليهـــا وباعدْتَهـــا

كأنَّ المنيّـــةَ في قَطْرِهــــا

أما ذقتَهـــا قبـلَ هـــذا المساءِ

وَعَربدْتَ نشوانَ من سُكْرِهـــا؟

حلا طعمُهـا يَوْمَ كنتَ الخَليَّ ،

وكـــلَّ الصّبابـــةِ في مُرِّهـــا

سُقيتَ بهـــا من يــدٍ لم تكـنْ

سوى الريحِ تنفُخُ في جَمْرِهـــا

تلفّتْ ! فهـــذا خيـــالُ الـتي

مَرِحْتَ وغرّدتَ في وَكْرِهـــــا

وغُرفتُهـــا لم تـــزَلْ مثلمـــا

تنسّمـــتَ حُبّـــكَ من عطرِها

وقفتَ بهـــا ساهمـــاً مُطرقـــاً

يُحدّثـــكَ اللّيْـــلُ عن سرّها

مكانُكَ فيهـــا كما كان أمـــس ،

وذلكَ مثـــواكَ في خِدْرِهـــا

وآثارُ دمعِـــكَ فـــوقَ الوسادِ ،

وفوقَ المُهـــدّلِ مـــن سترِهـــا

فهل ذُقْتَ حقاً صفـــاءَ الحيـــاةِ ،

وذوْبَ السعـــادةِ في ثغْرِهـــا ؟

إذا فُتِحَ البـــابُ تحتَ الظـــلامِ

فكيفَ ارتمـــاؤكَ في صدرهـــا ؟

وكيف طَوى خَصْرَهـــا ساعداكَ

ومرّتْ يـــداكَ عـلى شعرِهـــا ؟

وما هذه ؟ رِعْشَةٌ في يَدَيْكَ ؟
أمِ الكأسُ تَرْجِفُ من ذكرها ؟

وما في جبينكَ ، يا ابنَ الخيالِ ؟
سِماتٌ تُحدّثُ عن غَدرِها

لقد دنّسَ الجسَدُ الآدميَ
حياةً حرَصْتَ على طُهْرِها

بكى الفنُ فيكَ على شاعرٍ
تُسائلُهُ الرّوحُ عن ثأرِها

نَزَلْتَ بها وَهْدَةً كم خَبَا
شُعاعٌ وغُيّبَ في قبْرِها

رفعتَ تماثيلكَ الرائعاتِ
وحَطّمْتَهنَ على صَخرِها

فَدعْ زهرةَ الأرضِ ، ياابنَ السماءِ ،
فأنتَ المبرأُ من شرّها

مراحُك في السّحُبِ العالياتِ
وفوقَ المُنَوّرِ من زُهْرِها

فَمُدَّ جَنَاحيكَ فوقَ الحياةِ ،
وأطْلِقْ نشيدَك في فَجْرِها

ثبت الاعلام

آدم ٣٤٣
ابراهيم ناجي ٣٩ ، ٤٠ ، ١٠٣
ابن زمرك ٢٠٥
ابن زهر الاشبيلي ٢٠٣
ابن سهل الاشبيلي ٣٠١
ابن الفارض ١١٦ ، ١١٧ ، ٢٣٩
ابن مالك (النحوي) ٢٠
ابو ألقاسم الشابي ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١، ٤١
ابو تمام ٢٨١ ، ٣٠٠
ابو الطيب المتنبي ٢٨١
ابو العلاء المعري ١٧١ ، ٢٧٧ ، ٢٨١ ، ٣٥٣
ابو فراس الحمداني ١٩٣
احمد حسن الزيات ٣٨
احمد زكي ابو شادي ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٠، ١٩١
احمد سعيد محمدية ١٥ ، ١٦
احمد شوقي ٧ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٩٢ ، ١٣٢ ، ١٣٤، ١٦٢ ، ١٨٣، ١٩٢ ، ٣١٥ ، ٣٥٣

افلاطون ٣٤٥
الياس ابو شبكة ٥٥
امنمصن ١٠١
أم نزار الملائكة ١٣٢
امين الحسيني (مفتي فلسطين) ١٢٧ ، ١٣٤
امين عثمان ١٣٤ ، ١٣٦
انطون غطاس كرم ٣٢
انور المعداوي ٧ — ١١
اونيل (يوجين) ٣٢٦
ايليا ابو ماضي ٢٧ — ٣٠ ، ١٩٠
ايليوت (ت. س.) ٣١١

ب

البحتري ٢٨١
بدر شاكر السياب ١٦٠
بريستلي (ج.ب) ٣٣٨ — ٣٤٠
بودلير (شارل) ١٦٧
بيراندللو (لويجي) ٣٢٣

ت

تقي الدين السيد ٩

ج

جبرائل تقلا ١٣٤ ، ١٣٦
جبران خليل جبران ٢٧ — ٣٠، ١٩٠
جميـل صدقي الـزهاوي ١٣٢ ، ١٩٢ ، ٣٧٠
جونس (ماكيج) ٥٥٣

ح

حافظ ابراهيم ١١٦ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٦ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢
حجاج (طيار مصري) ١٣٤ ، ٣٧٥
حواء ٣٤٤

خ

خالد محيي الدين البرادعي ٢١
الخليل بن احمد ١٩١
خليل شيبوب ١٨٩
خليل مطران ١٣٢ ، ١٩٢

د

دريتون (الاب) ٣١٤
دن (ج.و) ٣٣٩ ، ٣٤٠
دوس (طيار مصري) ١٣٤ ، ٣٧٥
دو موسيه (ألفريد) ١٩٣

ر

راسـين (جان) ٣١١
الرسول الكريم (النبي محمد) ١٩ ، ١٥٣

ز

زكي مبارك ٢٧٨
زولا (اميل) ٢٥١

س

سعد زغلول ١٣٤
سعيد عقل ٣٢ ، ١٦٧
سهيل ايوب ٧ ، ١١

ش

شكيب ارسلان ١٣٤
شوارزنبرك (راشيل) ٥٣
شوقي ضيف ٧ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٤١ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ٢٠٥
شيكسبير (وليم) ٢٧٩ ، ٣١١ ، ٣٢٥
شيلي (برســي) ١٣٦ ، ٢٣٥ ، ٢٧٩

ص

صالح جودت ١٤ ، ٣٩ ، ٤٠

ط

طارق بن زياد ٤٤ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٦٦ ، ١٧٣ — ١٧٥ ، ٢٠٧ ، ٢٧١ ، ٥٥٩

ع

العباس بن الاحنف ٣٠٦
عبد الحق فاضل ٢٨٧
عبد العزيز آل سعود (الملك) ١٣٤
عبد العزيز الدسوقي ١٨٨
عبد الغني النابلسي ١٥٣
عبد المحسن الكاظمي ١٩٢
عدلي يكن ١٣٤ ، ١٣٨
علي محمود طه (في أغلب صفحات الكتاب)
عمر ابو ريشه ٢٩
عمر الخيام ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٥٠٠
عنان (جارية الناطفي) ٣٤٧
غوته ١٠٢

ف

فاروق (الملك) ١٣٥
فاغنر (ريتشارد) ١٠٢ ، ٣٦٩
فرانس (اناتول) ١١٤
فراي (كرستوفر) ٣١٦
فؤاد صروف ٥١٣
فوزي القاووقجي ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٥
فوزي المعلوف ٢٩ ، ٥١٣

ق

قطري بن الفجاءة ٢٧٧

ك

كيتس (جون) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٣٦ ، ٢٨٠ ، ٢٨١
كورني (بيير) ٣١١

ل

لامارتين (الفونس دو) ٣٨ ، ٣٩ ، ٩٧ ، ١١٣ ، ٢١٧ ، ٣٩٩
ليلى العامرية ٣٤٧

م

المسيح ٢٧٨
محمد توفيق نسيم ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ٥٤٢
محمد خلف الله احمد ٢١
محمد سليم شوقي ٣٤١
محمد رضا الشبيبي ١٣٢ ، ١٩٢
محمد عبد المعطي الهمشري ٢٩ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٣٤ ، ٥٦٤
محمد عبــد الوهاب ٢٣ ، ٢١٤ ، ٣٨٣
محمد مندور ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٤٥ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٣٤٨ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٧ ، ٣٧١
محمود حسن اسماعيل ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٥ ، ١٦٠ ، ٣٧٠
معروف الرصافي ١٣٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢
موسى (النبي) ٧٩
ميسفيلد (جون) ٩٥ ، ٩٦

ن

نازك الملائكة ٢٢ ، ٣٤ ، ١٨٩
نزار قباني ٣٣ ، ٥٠ ، ٥٣ ـــ ٥٥ ، ١٦٠ ـــ ١٦٧
نوح (النبي) ٣٠٢

هـ

هكسلي (الدوس) ٣٤٠
هومير ٥٣٥

و

وايلدر (ثورنتن) ٣٢٧
ولادة بنت المستكفي ٣٤٧
ويلز (هـ.ج) ٣٤٠

ي

يوسف (النبي) ٢٠
يوسف العظمة ١٢٧

ثبت الموضوعات

مقدمة الطبعة الثانية ٥

مدخل إلى الكتاب ٢٣

١ – شهرة علي محمود طه وشاعريته ٢٥

٢ – نظرات في سيرة الشاعر ٣٥

الباب الأول

موضوعات شعره

تمهيد موضوعات الشاعر ٤٩

موازنة بينه وبين نزار قباني ٥٠

قصيدة (امرأة من دخان) لنزار قباني ٥٠

(قصة راشيل شوارزنبرك) لنزار قباني ٥٣

جدول يصنف موضوعات علي محمود طه ٥٥

الفصل الأول : الشعر العاطفي ٥٧

١ – قصائد الحب ٥٧

أ – الحب والوصف ٥٧

ب – شعر الحب ٥٩

٢ ـ قصائد الوصف الغنائي ، خصائصها ٦٧

١ ـ وصف لا حبّ ٦٧
٢ ـ الحسية ٦٩
٣ ـ النغم ٧٥
٤ ـ الفنون اللفظية ٧٦
٥ ـ أسلوب الموشح ٨٠

٣ ـ قصائد العبث العاطفي ٨٢
خصائص هذه القصائد ٨٣
الموقف اللاهي : الإحساس بمرور الزمن ٨٥
التعارض في داخل القصائد ٨٨

الفصل الثاني : الشعر الفكري ٩٢

١ ـ ظاهرة الملاح التائه ٩٣
٢ ـ قصائد المجهول ١٠٠
٣ ـ الفلسفة والرمز ١٠٤
٤ ـ قصائد البطولة ١٠٧
٥ ـ القصائد الروحانية ١١٢

الفصل الثالث: القصائد الإنسانية والقومية : تمهيد وعرض ١٢٠

الملامح العامة لهذه القصائد ١٢٧
منبع هذه الظاهرة ١٣٠

الفصل الرابع : قصائد المناسبات ١٣٤

أسباب ازدرائنا لها ١٣٦
نماذج من شعر الشاعر ١٣٨

الباب الثاني
في أسلوب الشاعر

الفصل الأول : أسلوب علي محمود طه ١٤٥

١ ــ ظاهرة الموسيقى : ١٤٦

التناغم الصوتي، المناسبة، التكرار، الجناس ١٤٧

رد العجز على الصدر ١٥٩

٢ ــ الصورة الشعرية ١٦٠

٣ ــ اللفظة الحية ١٦٤

٤ ــ الرمز ١٦٧

٥ ــ الضوء واللون ١٧١

الفصل الثاني : مآخذنا على أسلوب الشاعر ١٧٦

١ ــ الكلمات القاموسية ١٧٦

٢ ــ استعمال المترادفات ١٨٠

٣ ــ النثرية ١٨١

الباب الثالث
الجانب العروضي في شعره

الفصل الأول : الجانب العروضي في شعر علي محمود طه ١٨٧

١ ــ الأوزان المهملة ١٩٢

٢ ــ المقطوعة الثنائية ١٩٨

٣ ــ الموشح الوصفي الغنائي ٢٠١

٤ ــ القافية في شعره ٢٠٧

الفصل الثاني : مآخذ على شعر الشاعر ٢١٢

١ ــ الوزن ٢١٢

٢ ــ اللغة ٢١٤

الباب الرابع
آراء علي محمود طه

الفصل الأول : آراء علي محمود طه في الشعر ٢٢٥
١ ــ نظرية في الشعر ٢٢٥
أ ــ وظيفة الشاعر وغايته ٢٢٦
ب ــ الشاعرية والحزن ٢٣١
ج ــ الشاعرية والأخلاق ٢٣٥
الفصل الثاني : آراء الشاعر في الحب ٢٤٠
تقدمة ٢٤٠
أ ــ الحب والطبيعة ٢٤١
ب ــ الحب والحرية ٢٤٤
ج ــ الحب والجمال ٢٥١
د ــ الحب والغريزة الجنسية ٢٥٤

الباب الخامس
نماذج مدروسة من شعر الشاعر

الفصل الأول : ثلاث قصائد ٢٦٥
١ ــ القمر العاشق : قصيدة حب ٢٦٥
٢ ــ نشيد إفريقي : من شعر البطولة ٢٦٩
٣ ــ امرأة وشيطان : قصة شعرية ٢٧٢
الفصل الثاني : مطولة (الله والشاعر) ٢٨١
موضوع المطولة وبناؤها العام ٢٨٢
مغزى المطولة ٢٩٣
الأسلوب والوسائل الفنية ٢٩٥
الجو النفسيّ للمطولة ٣٠٣

الوزن والقافية ٣٠٦
لغة القصيدة ٣٠٩
الفصل الثالث: مسرحية (أغنية الرياح الأربع) ٣١١
تقدمة ٣١١
موضوع أغنية الرياح وعقدتها ٣١٢
١ ـ لا ضرورة للفصل الأول ٣١٣
٢ ـ الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحيّة ٣١٧
٣ ـ ضعف الدوافع والعوامل ٣١٩
٤ ـ كثْرة الشخصيات ٣٢٠
٥ ـ ضعف الحوار ٣٢٣
٦ ـ باتوزيس يرثي أزمردا ٣٢٦
شخصيات المسرحية ٣٢٧
الجانب الشعري في المسرحية ٣٣٠
لغة المسرحية ٣٣٤
الفصل الرابع : مسرحية (أرواح وأشباح) ٣٣٦
المشاكل العامة فيها ٣٣٦
موضوع المسرحية وحوارها ٣٤٢
جنس المرأة في (أرواح وأشباح) ٣٤٥
شخصيات المسرحية ٣٤٧
الشعر والعروض في « أرواح وأشباح » ٣٥٠

الباب السادس

من الملاح التائه إلى شرق وغرب

تقدمة ٣٥٧
١ ـ من الحب إلى الغزل ٣٥٨

٢ ـ من الصومعة إلى الشرفة الحمراء ٣٦٢
٣ ـ من الدين إلى الوثنية ٣٦٦
٤ ـ عناوين الدواوين ٣٦٩
التفسير النفسي لتطوّر الشاعر ٣٧٢

مختارات من شعر علي محمود طه

الأجنحة المحترقة ٣٧٥
أغنية الجندول ٣٨٣
أغنية ريفية ٣٩٠
إلى الطبيعة المصرية : خواطر حزينة ٣٩١
التمثال ٣٩٣
الله والشاعر ٣٩٩
الأمسية الحزينة ٤٢٧
صخرة الملتقى ٤٣٢
امرأة وشيطان ٤٣٩
إنتظار ٤٥٠
أيتها الأشباح ٤٥٣
بحيرة كومو ٤٥٧
تاييس الجديدة ٤٦١
خمرة الشاعر ٤٦٤
خمرة نهر الرين ٤٦٧
خيال ٤٧٠
رجوع الهارب ٤٧٣
العشاق الثلاثة ٤٧٧
غرفة الشاعر ٤٨٦

عاشق الزهر ٤٨٩
القطب ٤٩١
القمر العاشق ٤٩٧
كأس الخيام ٥٠٠
في الشتاء ٥١١
قبر شاعر ٥١٣
قلبي ٥١٧
الكرمة الأولى ٥٢٥
ليالي كليوباتره ٥٢٧
ليلة عيد الميلاد ٥٣١
المدينة الباسلة ٥٣٥
مأساة رجل ٥٤٢
مخدع مغنية ٥٤٩
مصرع الربان ٥٥٣
من قارة إلى قارة : طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس ٥٥٩
موت الشاعر ٥٦٤
الموسيقية العمياء ٥٦٧
ميلاد شاعر ٥٧١
نداء الفداء ٥٨٥
النشيد ٥٨٧
نشيد إفريقي : عودة المحارب ٥٩١
همي ٥٩٤

كتب المؤلفة المطبوعة

عاشقة الليل	شعر	بغداد ١٩٤٧
شظايا ورماد	شعر	بغداد ١٩٤٩
قرارة الموجة	شعر	بيروت ١٩٥٧
قضايا الشعر المعاصر	نقد	بيروت ١٩٦٢
الصومعة والشرفة الحمراء	نقد	القاهرة ١٩٦٥
شجرة القمر	شعر	بيروت ١٩٦٨
مأساة الحياة وأغنية للانسان	شعر	بيروت ١٩٧٠
التجزيئية في المجتمع العربي	اجتماع	بيروت ١٩٧٢
يغير ألوانه البحر	شعر	بغداد ١٩٧٧
للصلاة والثورة	شعر	بيروت ١٩٧٨

يصدر قريباً :

سايكولوجية الشعر	نقد
الشمس التي وراء القمة	قصص



